الليلة والبارحة

د. زكي نجيب محمود

١

لست أدري إن كان الأمر فيما سوف أعرضه الآن ، مدعاة إلى اليأس من العقل البشري وقدراته ، أم كان داعياً إلى الأمل فيه ؛ فلست أنكر أنني من أشد الناس إيماناً بالعقل وما يستطيعه ، حتى ليتعذر علي في كثير من الأحيان — كلما وجدت في العقل الانساني علائم عجز — أن ألتمس له المعونة في شيء سواه ، كأن أحتكم إلى حدس المتصوف أو إلى وجدان الشاعر ؛ أقول إنه يتعذر علي أن أيأس من قدرة العقل ، فأجاوزه مستعيناً بغيره ؛ والأمثلة التي تؤيد عندي سلطان العقل ، تعد بالألوف ومئات الألوف ، فاذا ما رأيته عجز أو كبا ، قلت لنفسي : لا عليك ، فانه ناهض من عجزه أو كبوته بعد حين .

لكن إيماني هذا ، لايخفي حيرتي كلما رأيت مايفكر فيه الانسان

الليلة ؛ شبيهاً بما كان فكر فيه البارحة ، وكأنما أفلاك السماء قد جمدت في أماكنها ، وتيار الزمن قد وقف عن جريانه !

فلقد أخذتني حيرة كهذه ، عندما قرأت كتاباً حديثاً لمفكر فرنسي معاصر لنا ، يقال إنه ألمع نجم في سماء الفكر الفرنسي اليوم ؛ أما الكتاب فهو الترجمة الانجليزية لكتاب « الكلمات والأشياء » (والعنوان في الترجمة الانجليزية معناه « ترتيب الأشياء ») وأما مؤلفه فهو ميشيل فوكوه ، الذي وجدت من ينعته بقوله إنه « كانط » هذا العصر ، كما وجدت من يصف هذا الكتاب الذي أشرت إليه ، بأنه أهم إضافة إلى الفلسفة في فرنسا بعد سارتر .

كنت كلما مضيت في القراءة ، ازددت حيرة ؛ ولعلها حيرة يعود بعض أسبابها إلى أني لم آلف فكراً يجيء على هذه الصورة التي يختلط فيها منطق العقل بنبض المشاعر ، اختلاطاً لم يسعني إزاءه آنا بعد آن إلا أن أتساءل : أهو فيلسوف هذا المؤلف ، أم هو شاعر ؟ لا ، لم آلف فكراً يجيء على هذه الصورة العجيبة ، فكأنما هو تيار دافق بأسرع مايستطيع الماء أن يتدفق ، حاملاً معه كل مايتصوره الخيال من أعلاق : قطع من الحجر ، وغصون من الشجر ، وأجساد طير وحيوان ، وحطام سفائن تحطمت وتناثرت أشلاؤها !

على أني وقفت من مادة الفصل الثاني وقفة متأملة طويلة ، بادئاً من عنوانه ، لأن عنوانه هو : « نثر العالم » — إذن ففكرة الشعر والنثر كانت تستولي على الكاتب وهو يكتب ، مع أن الفرض هو ألا علاقة لموضوع الكتاب بالفن الأدبي ، لأنه — كما جاء في العنوان الفرعي للكتاب — « أركيولوجيا العلوم الانسانية » والأركيولوجيا هي علم

الحفريات الذي يستخرج من طبقات الأرض دفينها من مخلفات الحضارات الماضية ؛ وهدف المؤلف من كتابه هذا أن يحفر في القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة ، ليستخرج من ثناياها تلك العوامل — الظاهرة أو الخافية — التي أخذت تتضافر حتى جعلت من « الانسان » آخر الأمر موضوعاً للعلم ، بعد أن لم يكن قط كذلك على مدى عصور التاريخ — فكما يبدو من هدف المؤلف ، لامجال لشعر وشاعر ، إذ الميدان هو من شأن العلم والعالم ، أو هكذا ظننت أنا قبل أن أقرأ هـــذا الكتاب .

أقول إني أطلت الوقوف المتأمل عند فصل عنوانه « نثر العالم » ، فلقد عرض فيه الكاتب للروابط المختلفة التي تصل الكائنات بعضها ببعض ، وصلاً يجعل منها كوناً واحداً موحداً ، وكأننا بازاء أسرة واحدة تعدد أفرادها ، لكن ربطتهم روابط الدم التي لاتنفصم ؛ وهو يختار من هذه الروابط الكونية أربعة أنواع ، كلها ضروب مختلفة من التشابه الساري بين مختلف الكائنات برغم ماقد نتوهمه فيها من تباين وخلاف ؛ ويقول لنا المؤلف عن هذا التشابه الذي سيأخذ في تفصيله ، إنه كان المحور الرئيسي للفكر الأوروبي كله منذ قديم وحتى القرن السادس عشر ، أو قل حتى أوائل السابع عشر ؛ فهل تستطيع أن تقرأ هذا دون أن يرتفع حاجباك تعجباً : كيف كان ذلك ؟ لكن المؤلف لايدعك في دهشتك طويلاً ، إذ يسوق لك بعض الأمثلة الموضحة ، منهـــا تأويل الكتاب المقدس وشروحه ، وقد كان لهذا بالطبع أهمية قصوى في العصور الوسطى ، فتأويل النص أو شرحه كثيراً مايقوم على ذكر الأشباه والنظائر ،فما التأويل إلا أن تستخرج

من الجملة معنى باطناً غير المعنى الظاهر ، لكن بينهما تشابهاً (هذا التوضيح من عندي لأن المؤلف لم يوضح مايريده) ؛ وكذلك كان التشابه محوراً رئيسياً قبل القرن السادس عشر ، في كل مالجأ إليه الانسان من رموز استخدمها ليرمز بها إلى ماأراد الرمز له ، فلماذا يختار رمزاً معيناً لشيء معين ، إلا أن يكون بين الطرفين تشابه يبرره ؟ .

ثم كيف كان فن التصوير حينئذ إلا أن يجيء محاكاة للكائنات التي يصورها ، والمحاكاة لاتكون إلا بين الشبيه وشبيهه ؛ وماذا كانت تطمح اليه اللغة أكثر من أن « تصور » ماأرادت التحدث عنه ، والتصوير إن هو إلا إبراز الشبه بين الصورة وما تصوره ؟ بل إن الأرض كلها في عين الانسان — كما يقول المؤلف — إنما هي ترجيع للصدى بعد أن جاءها الصوت من السماء ؛ ووجوه الناس ترى أنفسها منعكسة على مرآة النجوم ، فلكل نجم نفر من البشر يسيطر عليه ؛ وانظر إلى مايستمده الانسان من نبات الأرض ، فله في جذوع النبات وثماره طعام ودواء ، وهل كان ذلك ليكون مالم يكن هنالك تشابه مابين نبات وانسان ؟

وبعد أن يطمئنك المؤلف على ماقد زعمه ، من أن التشابه بين الكائنات كان هو الأساس الأول لمعرفة الانسان ، حتى القرن السادس عشر ، يبدأ في تفصيل القول عن أنواع أربعة منه : أولها التجاور بين تلك الكائنات تجاوراً يجعل أطرافها يلتحم بعضها ببعض ، أو يتداخل بعضها في بعض ، فنهاية الواحد منها هي نفسها بداية الآخر ؛

وبسبب هذا التجاور اللصيق ، تنتقـل الحركة من الجار إلى جاره ، وينتقل الأثر والتأثير

وليس هذا التجاور مقصوراً على الأجسام المادية من الظاهر ، بل إنه قد يضرب إلى ماوراء ذلك ، وخذ مثلاً لهذا تجاور الروح والبدن، وما يترتب عليه من تأثر كل منهما بالآخر ، فالروح يتشكل بشكل الجسد ليلائمه ، ويتلقى منه الحركة ،والجسد يتأثر بما تنفثه الروح في جوارحه من انفعال وعاطفة ؛ ومثل هذه العلاقة الوثيقة بين الروح والبدن ، تراه في جميع الروابط التي تشد الكائنات بعضها إلى بعض ، مؤثرة ومتأثرة ؛ وانظر — مثلاً — إلى العلاقة بين النبات والحيوان كيف يحيا كل منهما في الآخر ، أو انظر إلى اليابس والماء ، أو إلى الانسان وكل مايحيط به من أرض وسماء ، ألا إن الكائنات لتتداخل بعضها في بعض تداخلاً يجعل الطحالب تنمو على قواقع البحر ، كما يجعل النبت ينمو على قرون الوعول ؛ وبمثل هذا التواصل الحميم ، ترابط الأشياء والأحياء في هذا الكون الفسيح ، فينتج من ترابطها مايشبه حلقات السلسلة ، كل حلقة منها فيها شبه بما قبلها وشبه آخر بما بعدها ، حتى إذا مابعدت الشقة بين الطرف الأول والطرف الأخير ، كان هنالك بينهما من التباين الظاهر بمثل مايكون التباين بين الله سبحانه خالق الخلق ، ومادة الأرض بما عليها من أجساد .

إن عالم النبات مرتبط بمادة الأرض ، ثم هو من الطرف الآخر مرتبط بعالم الحيوان بما بينهما من جانب مشترك هو الاغتذاء والنمو ؛ وأما عالم الحيوان فيعودبدوره من طرفه الآخر فيرتبط بعالم الانسان، بما بين العالمين من جانب مشترك هو الحس والحركة ؛ وبعدئذ يعود

الانسان فيرتبط من طرفه الآخر بأفلاك السماء – أو قل بعالم الملائكة – لما بينهما من خاصة العقل ؛ والكون كله على هذا التصوير هو كالحبل الممدود ، أو كالشعاع الضوئي الواحديسري من أعلى عليين إلى أسفل سافلين .

ذلك الترابط بين الكائنات ، هو النوع الأول من أنواع التشابه الأربعة التي عرضها ميشيل فوكوه ؛ فكيف أقرأ ذلك ولايحضرني ماكتبه إخوان الصفا في القرن العاشر الميلادي ، وهاك نص ماكتبوا في هذا المعنى : « الموجودات مرتبة بعضها تحت بعض ، متصل أواخرها بأوائلها ، كترتيب العدد . . . بيان ذلك أن المعادن متصلة أوائلها بالتراب وأواخرها بالنبات ، والنبات متصل آخره بالحيوان ، والحيوان متصل آخره بالانسان ، والانسان متصل آخره بالملائكة . . . وأما أواخر المعادن مما يلي النبات (أي مما يسبق النبات مباشرة) فهو الكمأة والفطر وما شاكل ذلك ؛ وذلك أن هذا الجنس من الكائنات يتكون في التراب كالمعدن ، ثم ينبت . . . كما ينبت النبات ، ولكن من أجل أنه ليس له ثمرة ولاورقة . ويتكون التراب كما تتكون الجواهر المعدنية وعلى أشكالها ، صار يشبه المعادن من جهة ، ومن جهة أخرى يشبه النبات . . . وأما النبات ، فأقول : إن هذا الجنس من الكائنات متصل أوله بالمعدن ، وآخره بالحيوان . . . والنخل آخر مرتبة النباتية مما يلي الحيوانية ، وذلك أن النخل نبات حيواني ، لأن بعض أفعاله وأحواله مباين لأحوال النبات ، وإن كان جسمه نباتياً ؛ بيان ذلك أن القوة الفاعلة فيه منفصلة من القوة المنفعلة ، والدليل على ذلك أن أشخاص الفحولة منه مباينة لأشخاص الإناث . . .

وأيضاً فإن النخل إذا قطعت رءوسها جفت وبطـل نموهـا ومـاتت . . . وأول مرتبة من الحيوانية متصلة بآخر النبات . . . فأدون (أي أقل) الحيو ان وأنقصه هو الذي ليس له إلا حاسة واحدة فقط ، وهو الحلزون . . . وليس لها (أي الدودة التي تسمى بالحلزون) سمع ولابصر ولاشم ولاذوق ، إلا اللمس فحسب . . . لأن الحكمة الالهية لاتعطي الحيوان عضواً لايحتاج إليه في جر المنفعة أو دفع المضرة . . . فهذا النوع (أي دودة الحلزون) حيوان نباتي ، لأنه ينبت جسمه كما ينبت بعض النبات ، ويقوم على ساقه قائماً ، وهو من أجل أنه يحر ك حر كة اختيارية حيواني ، ومن أجل أنه ليست له إلا حاسة واحدة فهو أنقص الحيوانات رتبة . . . . . . وأدون رتبة الانسانية مما يلي الحيوانية هي رتبة الذين لايعلمون من الأمور إلا المحسوسات ، ولا يعرفون من الخيرات إلا الجسمانيات . . . »
(راجع الجزء الثالث من رسائل إخوان الصفا — من الرسالة الرابعة والثلاثين ، وهي رسالة في أن العالم إنسان كبير) .

— ٢ —

كان هذا التجاور الذي تتلاقى به الكائنات ويلاصق بعضها بعضاً ، أحد الروابط الأربعة التي اختارها ميشيل فوكوه ليفسر بها وحدة الكون العظيم في كيان واحد ، وأما الرابطة الثانية فهي ماأسماه بالتناظر ، قاصداً به تكرار الشيء الواحد في أكثر من صورة ، كأنما هو ينعكس على أسطح المرايا الموضوعة لها هنا وهناك في جنبات الكون ، وذلك دون أن تتماسّ الصور ؛ فهو تشابه على مبعدة بين الأشباه ؛ وهذا التناظر قائم بين الانسان من جهة والكون بأكمله من جهة

أخرى ، فبينما الكون انسان أكبر ، يمكن القول عن الانسان بأنه كون أصغر ، إذ أن كليهما متناظران ، في الانسان مافي الكون من عناصر وعلاقات ، وفي الكون ما في الانسان من عاطفة وعقل ؛ ولاعجب أن يقال إن الله قد خلق الانسان على صورته .

ويسوق المؤلف أمثلة عجيبة لهذا التناظر بين الانسان والكون ، يبتكرها من عنده ابتكاراً ، أو يستعيرها من سواه : فالعينان في وجه الانسان هما المقابلان للشمس والقمر ؛ والفم في وجه الانسان يقابله في السماء كوكب الزهرة ، ووجه التقابل هنا هو الحب الذي تعبر عنه الكلمات والقبلات ! . . وهكذا يمضي الكاتب في أمثلته الغريبة، ليقول آخر الأمر إن العالم يكرر نفسه على المرايا التي يعكس بعضها بعضا ، لكي تزول الفواصل الحاجزة بين الكائنات ؛ وإن هذا التناظر بين الأشياء ليشتد أحياناً حتى ليتعذر علينا أن نعرف أين الأصل وأين صورته ؛ كأنما الأشياء المتناظرة توائم يصعب التفرقة فيها بين توأم وتوأم .

لكن هذا التشابه مهما اشتدت صورته ، فهو لا ينفي أن يكون هنالك بين الأشباه والنظائر ما هو أقوى وما هو أضعف ؛ فيكون التأثير للأقوى والتأثر للأضعف ؛ فإذا كانت الأرض والسماء متناظرتين ؛ فالسماء أقوى ، ومن ثم وجدنا مصائر الناس ومصائر الأشياء على وجه الأرض ، متأثرة بما تقرره لها الكواكب والنجوم !

ومرة أخرى تحملني الذاكرة إلى ما ورد في رسائل إخوان الصفا في القرن العاشر الميلادي عن هذا التناظر الذي يذكره ميشيل فوكوه ، لكنه عند إخوان الصفا أدق وأعمق ، وإنني لأبيح لنفسي على تواضع جم ؛

أن أرفض ما قاله فوكوه وما قاله إخوان الصفا على حد سواء ؛ فماذا قال « خلان الوفا » — كما وصفوا أنفسهم في عنوان رسائلهم —؟ قالوا إن الله جل وعلا جعل من الأعداد نماذج تتواتر على غرارها الكائنات تواتر النظائر ؛ فلكل عدد ما يماثله من الأشياء ، فعلى غرار الثلاثة — مثلا — جاءت النظائر الآتية : الطول والعرض والعمق بالنسبة للأبعاد ، والخط والسطح والجسم بالنسبة للمقادير ، والماضي والحاضر والمستقبل بالنسبة للزمن ، والواجب والممتنع والممكن بالنسبة لدرجات الصواب ، والرياضية والطبيعية والالهية بالنسبة للعلوم ؛ وعلى غرار الأربعة جاءت النظائر الآتية : الطبائع الأربع ، وهي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ، والأركان الأربعة ، وهي النار والهواء والماء والتراب ، والأخلاط الأربعة ، وهي الصفراء والدم والبلغم والسوداء ، والفصول الأربعة ، وهي الربيع والصيف والخريف والشتاء ، والجهات الأربع ، وهي المشرق والمغرب والشمال والجنوب ، ومراتب الأعداد ، وهي الآحاد والعشرات والمئات والألوف ؛ وعلى غرار الخمسة جاءت النظائر الآتية : أجناس الحيوان الخمسة ، وهي الانسان والطير والسابح والمشاء (ذو الرجلين ، وذو الأربع) ، والذي ينساب على بطنه ؛ وأجزاء النبات الخمسة ، وهي الأصل ، والعروق ، والورق ، والزهر ، والثمر ؛ والأيام الخمسة الملقب أسماؤها بالعدد ، وهي ، الأحد ، الأثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ؛ والصلوات الخمس ، والأركان الخمسة التي بني عليها الاسلام ، والحروف المستعملة في أوائل سور القرآن ، إذ هي تختلف من حرف واحد إلى خمسة أحرف ، وهكذا يجمع أخوان الصفا الأشياء والأفكار في مجموعات جاءت على نماذج الأعداد

— ٣ —

ونتقل إلى النوع الثالث من أنواع التشابه التي أوردها ميشيل فوكوه ليربط على أساسها أجزاء الكون في كيان واحد ، وهذا النوع الثالث عنده هو ما أسماه بالمطابقة أو التماثل ؛ وها هنا لا يكون التشابه على أساس ما هو محسوس بالحواس كما كانت الحال في النوعين الأولين ، بل إنه يجاوز المحسوس إلى المعقولات ، إذ يجعل المطابقة بين الأشياء منصبة على العلاقات التي تشير إلى طريقة البناء والتكوين : فعلاقة النجوم بالسماء متماثلة أو متطابقة مع علاقة الأحياءبالأرض، والمعادن بالصخر ، وأعضاء الحس بالوجه ؛ وبين النبات والحيوان مطابقة ، لولا أن رءوس النبات إلى أسفل ورءوس الحيوان إلى أعلى؛ وأما الانسان فهو مركز هذه المطابقات كلها ، لأنه يقف بين كائنات السماء وكائنات الأرض ، فيربط هذه بتلك ، إذ فيه ما يطابق كائنات الأرض ، كما أن فيه ما يطابق ملائكة السماء .

ولا تعود بي الذاكرة هذه المرة إلى إخوان الصفا ورسائلهم ، بل تعود إلى الفيلسوف العربي الخالص أبي يعقوب بن اسحاق الكندي (القرن التاسع الميلادي) الذي شق طريقاً سلكه من بعده فلاسفة آخرون،وذلك حين أخذ يتصور العلاقة بين الخالق ومخلوقاته في تسلسل من العقول : فعقل منها يظل فاعلا أبداً ، وهو أول العقول وعنه نشأت سائرها ، وذلك هو الله سبحانه ؛ وثانيها في الترتيب عقل بثه الله في الانسان ، وجعله كامنا في فطرته ، إلى أن تتهيأ له الظروف التي يخرج بها من حالة الكمون إلى حالة الفعل ؛ فيكون عندئذ بمثابة العقل الثالث في التسلسل ؛ وأخيرا يجيء السلوك الذي ينشط به الأنسان

في حياته العملية ، مجسدا فيه لقوته العاقلة ، وبهذا يصبح هذا السلوك العملي بمثابة العقل في آخر مراتبه . . . أقول إن الذاكرة أعادتني إلى هذا التصور عند فيلسوفنا الكندي ، فقلت لنفسي : أليس في هذا التسلسل العقلي من رتبة إلى رتبة تليها ، بحيث تجيء كل رتبة منها وكأنها تماثل سالفتها ، دون أن تساويها ، أقول أليس في هذا التصور رباط على أساس التماثل الذي افترضه ميشيل فوكوه ، لكنه رباط أقوى وأعمق ؟

— ٤ —

وأما الصورة الرابعة والأخيرة من صور التشابه الذي يربط كائنات الدنيا بعضها ببعض فيما يرى ميشيل فوكوه ، فهي صورة التعاطف ، الذي يستطيع عبور الكون من أقصاه إلى أقصاه في لمحة ؛ فهو ليس كالتجاور مقيدا بمكانه ، ولا هو كالتناظر تشابها سكونيا في بنية التكوين ، ولا كالتماثل يترك المتماثلات قائمة كما هي قائمة ، بل هو (أي التعاطف) حركة سارية تجذب الكائنات بعضها إلى بعض ؛ وإلا فما الذي ينحو بالحجر الساقط نحو الأرض إن لم يكن بين هذين الشبيهين تجاذب ؟ وما الذي يرسل لهب النار صاعدا إلى الأثير ؟ ما الذي يجذب جذور النبات نحو الماء ؟ ما الذي يدور بعبّاد الشمس مع قرص الشمس حيث يدور ؟ إنه هو رباط التجاذب أو التعاطف بين الكائنات ، أو قل إن شئت إنه المحبة بين الأشياء ؛ لكن هذه المحبة إذا ما سارت بالأشياء إلى آخر مداها ، كان من شأنها أن تدمج الكائنات المتحابة كلها في كائن واحد ، شأن الحب دائماً إذ يصهر الأفراد فيزيل عنهم فردياتهم ليذوبوا معا في وجود واحد .

لكن الكون لا يراد له أن ينتهي أمره إلى مثل هذا التجانس الذي تضيع معه خصائص الأفراد ، ولذلك نشأت قوة أخرى ، هي قوة التنافر أو الكراهية ، لتعود فتباعد بين الكائنات حفاظا لما بينها من تباين وخلاف ؛ فلئن كان التجاذب يحيل الكثرة إلى وحدة ، فالتنافر يعيد الوحدة إلى كثرة ؛ ويسوق فوكوه مثلا للتنافر حياة التمساح والفأر والعنكبوت ؛ فالتمساح الجبار يخرج من بيته المائي إلى الشاطىء اليابس ليسترخي ، فاغرا فكيه ، فيأتي الفأر ويتسلل بين الفكين متزلقا من الحلق الواسع إلى حيث أمعاء التمساح فيقرضها بأسنانه ، فيلقى الزاحف الجبار مصرعه ، ويخرج الفأر طاعما ظافرا ، لا لينعم بحياة بعد ذلك ، بل ليتلقاه عنكبوت مفترس فينقض عليه ليغتذي !

فالى أي شيء تعود بي الذاكرة هذه المرة إن لم تعد بي إلى فلاسفة اليونان الأقدمين ؟ إلى أنبادوقليس ، الذي كان أول من رد الأشياء — لا إلى أصل واحد — بل إلى أصول أربعة : هي الماء والهواء والنار والتراب ؛ فهي عنده عناصر أولية لا يسبق أحدها الآخر ، ولا يشتق بعضها من بعض ، لكنها تتصل ببعضها أو تنفصل عن بعضها ، اتصالا وانفصالا لا ينقضيان ، وبهذين العاملين تتكون الأشياء أو تعود إلى الانحلال ؛ والذي يجمع العناصر أو يفرقها هو المحبة والكراهية ، (ويقال عنهما في الكتب العربية أحياناً : المحبة والغلبة ، والمحبة والعدوان) أما المحبة فتضم الذرات المتشابهة إذا ما تفرقت ، وأما الكراهية فتفصل بينها ؛ ولكل من هاتين القوتين مرحلة تتغلب فيها على خصيمتها ، فاذا ما كانت الغلبة للمحبة سادت الوحدة وسادت السكينة ، وأما إذا كانت للكراهية ، فان السيادة عندئذ تكون للفُرقة

والتمزق والاضطراب ؛ ومراحل المحبة هي فترات الاصلاح ، ومراحل الكراهية هي عصور الفساد والفوضى .

إنني إذا ما استخدمت اللغة التي يستخدمها ميشيل فوكوه في كتابه المذكور ، قلت : تُرى أينكفىء العالم على نفسه لتجيء صورة الفكر الانساني في القرن العشرين انعكاسا مرآويا لصورته عند العرب في القرنين التاسع والعاشر ، ثم انعكاساً مرآويا مرة أخرى لصورته عند بعض اليونان الأولين ؟ !

* * *

دراسة كتبتها خصيصاً لـ « المعرفة » الكاتبة الفرنسية أوديت بيتي

تحليل نصّي للفصل الأول من كتاب طه حسين :

الأيّام

ترجمة : بدر الدين عرودكي

ليس غرضنا من الدراسة التي نقدمها فيها يلي اعداد منهج دراسة نصية وانما تجريب وتطبيق عدد من المفاهيم التي وضعها أخصائيو الدراسات الأسلوبية على نص أدبي لكاتب مصري كبير هو طه حسين ، وتكييفها مع المادة الثقافية واللغوية موضوع التحليل .

(*) تشغل السيدة أوديت بيتي منصب استاذة مساعدة في الكوليج دوفرانس في قسم التاريخ الاجتماعي للاسلام الذي يرأسه الأستاذ جاك بيرك . وقبل أن تتركز أعمالها على الدراسات اللغوية كانت قد ألفت كتاباً عن التاريخ الاجتماعي لمدينة (الاغواط) الجزائرية نالت عليه درجة الدكتوراه .

وتقوم حاليا بترجمة رواية الدكتور عبد السلام العجيلي « قلوب على الأسلاك » وهذه الدراسة التي قمنا بترجمتها كتبتها بناء على طلب المعرفة .

وسنقوم بادىء ذي بدء بجرد احصائي للمفردات لحصر كلمات النص الجوهرية ، ولتحديد الحقول المفهومية للكاتب ، والبحث عن مستويات الدلالة التي استخدمها .

ثم نحلل بعد ذلك مساحة النص بهدف ابراز الوحدات التعبيرية ، والعلاقات التي تربط فيما بينها ومدلولاتها وكذلك الطرق التي يستخدمها الكاتب والنظام الذي تتحرك ضمنه .

وأخيراً سوف نقوم بدراسة طرق ونظام القص لدى الكاتب بهدف تحديد العناصر القصصية وتمفصل القص .

وعلى هذه المعطيات أن تسمح لنا بعد مضاهاتها بالمعايير اللغوية والثقافية العربية باستخلاص الملامح الخصوصية لشخصية طه حسين بوصفه روائياً ، ومن ثم القاء الضوء على ميزات اللغة والثقافة العربيتين في عصره .

النص

نثبت فيما يلي النص الذي نقوم بتحليله والذي يؤلف الفصل الأول من الجزء الأول من سيرة طه حسين الذاتية « الأيام » التي ترجمت إلى عشر لغات منها اللغة الفرنسية(١) :

الأيام

الفصل الأول

لا يذكر لهذا اليوم اسماً ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه ، وانما يقرب ذلك تقريباً .

وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه . يرجح ذلك لانه يذكر أن وجهه تلقى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس . ويرجح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة ، يكاد يذكر أنه تلقى حين خرج من البيت نوراً هادئاً خفيفاً لطيفاً كأن الظلمة تغشى بعض حواشيه . ثم يرجح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقى هذا الهواء وهذا الضياء لم يؤنس من حوله حركة يقظة قوية ، وانما آنس حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه . وإذا كان قد بقي له من هذا

(١) الأيام – ترجمة جان لوسير – غاليمار ١٩٤٧ .

الوقت ذكرى واضحة بينة لاسبيل إلى الشك فيها ، فانما هي ذكرى هذا السياج(٢) الذي كان يقوم أمامه من القصب(٣) ، والذي لم يكن بينه وبين باب الدار الا خطوات قصار . هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس . يذكر أن قصب هذا السياج كان أطول من قامته . فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقترباً كأنما كان متلاصقاً ، فلم يكن يستطيع أن ينسل في ثناياه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لايعلم له نهاية ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريباً . فقد كانت تنتهي إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن ، وكان لها في حياته – أو قل في خياله – تأثير عظيم .

يذكر هذا كله ، ويذكر أنه كان يحسد الأرانب التي كانت تخرج من الدار كما يخرج منها وتتخطى السياج وثباً من فوقه ، أو انسياباً بين قصبه ، إلى حيث تقرض ما كان وراءه من نبت أخضر ، يذكر منه الكرنب خاصة .

ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتعشى الناس ، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً في التفكير ، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله ، والتف حوله الناس وأخذ ينشدهم في نغمة عذبة غريبة أخبار أبي زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت الا حين يستخفهم الطرب أو تستفزهم الشهوة ، فيستعيدون ويتمارون ويختصمون ، ويسكت الشاعر حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف انشاده العذب بنغمته التي لاتكاد تتغير .

ثم يذكر أنه لايخرج ليلة إلى موقفه من السياج إلا وفي نفسه حسرة لاذعة ، لانه كان يقدر أن سيقطع عليه استماعه إلى نشيد الشاعر حين تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى ، فتخرج فتشده من ثوبه فيمتنع عليها ، فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة ، وتعدو به إلى حيث تنيمه على الأرض وتضع رأسه على فخذ أمه ، ثم تعمد هذه إلى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيراً ، وهو يألم ولكنه لايشكو ولا يبكي ، لانه كان يكره أن يكون كأخته الصغيرة شكاء بكاء .

---

(٢) السياج : ما يحيط بالشيء من خشب أو حديد أو شجر أو بناء .

(٣) القصب : هنا ضرب من النبت ذو كعوب جوفاء كانت تتخذ منذ الأقلام ، ينبت على شواطيء الانهر والترع .

ثم ينقل إلى زاوية في حجرة صغيرة فتنيمه أخته على حصيرة قد بسط عليها لحاف ، وتلقي عليه لحافاً آخر ، وتذره وإن في نفسه لحسرات ، وإنه ليمد سمعه مدا يكاد يخترق به الحائط لعله يستطيع أن يصله بهذه النغمات الحلوة التي يرددها الشاعر في الهواء الطلق تحت السماء . ثم يأخذه النوم ، فما يحس إلا وقد استيقظ والناس نيام ،ومن حوله أخوته وأخواته يغطون فيسرفون في الغطيط ، فيلقي اللحاف عن وجهه في خفية وتردد ، لانه كان يكره أن ينام مكشوف الوجه . وكان واثقاً أنه ان كشف وجهه أثناء الليل أو أخرج أحد أطرافه من اللحاف ، فلابد أن يعبث به عفريت من العفاريت الكثيرة التي كانت تعمر أقطار البيت وتملأ أرجاءه ونواحيه ، والتي كانت تهبط تحت الأرض ما أضاءت الشمس واضطرب الناس. فاذا أوت الشمس إلى كهفها ، والناس إلى مضاجعهم ، وأطفئت السرج ، وهدأت الاصوات، صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض وملأت الفضاء حركة واضطراباً وتهامساً وصياحاً .

وكان كثيراً ما يستيقظ فيسمع تجاوب الديكة وتصايح الدجاج ، ويجتهد في أن يميز بين هذه الأصوات المختلفة ، فأما بعضها فكانت أصوات ديكة حقاً ، وأما بعضها الآخر فكانت أصوات عفاريت تتشكل بأشكال الديكة وتقلدها عبثاً وكيداً . ولم يكن يحفل بهذه الأصوات ولا يهابها ، لانها كانت تصل إليه من بعيد ، انما كان يخاف الخوف كله أصواتاً أخرى لم يكن يتبينها الا بمشقة وجهد ، كانت تنبعث من زوايا الحجرة نحيفة ضئيلة ، يمثل بعضها أزيز المرجل يغلي على النار ، ويمثل بعضها الآخر حركة متاع خفيف ينقل من مكان إلى مكان ، ويمثل بعضها خشباً ينقصم أو عوداً يتحطم .

وكان يخاف أشد الخوف أشخاصاً يتمثلها قد وقفت على باب الحجرة فسدته سداً وأخذت تأتي بحركات مختلفة أشبه شيء بحركات المتصوفة في حلقات الذكر . وكان يعتمد أن ليس له حصن من كل هذه الأشباح المخوفة والأصوات المنكرة ، الا أن يلتف في لحافه من الرأس إلى القدم ، دون ان يدع بينه وبين الهواء منفذاً أو ثغرة . وكان واثقاً انه ان ترك ثغرة في لحافه فلابد من أن تمتد منها يد عفريت إلى جسمه فتناله بالغمز والعبث .

لذلك كان يقضي ليله خائفاً مضطرباً إلا حين يغلبه النوم ، وما كان يغلبه النوم إلا قليلا. كان يستيقظ مبكراً ، أو قل كان يستيقظ في السحر ، ويقضي شطراً طويلا من الليل في هذه الأهوال والأوجال والخوف من العفاريت ، حتى إذا وصلت إلى سمعه أصوات النساء يعدن إلى بيوتهن وقد ملأن جرارهن من القناة وهن يتغنين « الله ياليل الله .. » عرف أن قد بزغ الفجر ، وأن قد هبطت العفاريت إلى مستقرها من الأرض السفلى ، فاستحال هو عفريتاً ،

وأخذ يتحدث إلى نفسه بصوت عال ، ويتغنى بما حفظ من نشيد الشاعر ، ويغمز من حوله من اخوته وأخواته ، حتى يوقظهم واحداً واحداً . فاذا تم له ذلك ، فهنالك الصياح والغناء ، وهناك الضجيج والعجيج ، وهناك الضوضاء التي لم يكن يضع لها حداً الا نهوض الشيخ من سريره ودعاؤه بالابريق ليتوضأ .

حينئذ تخفت الأصوات وتهدأ الحركة ، حتى يتوضأ الشيخ ويصلي ويقرأ ورده ويشرب قهوته ويمضي إلى عمله . فاذا أغلق الباب من دونه نهضت الجماعة كلها من الفراش ، وانسابت في البيت صائحة لاعبة ، حتى تختلط بما في البيت من طير وماشية .

تحليل النص

١ ـ الوحدات المفرداتية وتواترها :

لقد قمنا ببيان كافة الكلمات التي يحتوي عليها النص وبحساب درجة تواتر استخدامها لنحاول استخلاص العناصر الدلالية المتعلقة بـ « هلوسات » الكاتب . ويكشف لنا تصنيف هذه الكلمات وفق فئاتها عن ١٤٥ اسماً (٤) و ١٣١ فعلاً و ٢٠ صفة ، فلنبدأ قبل كل شيء بتحليل فئة الأسماء .

أ ـ الكلمات الجوهرية والحقول المفهومية :

ان الاسم الذي يقترن بأكبر نسبة من التواتر هو كلمة « صوت » ، ولا غرابة في ذلك : اذ لما كان طه حسين محروما من الرؤية ، فان من الطبيعي أن يدرك بواسطة الأذن على نحو خاص . غير أن تكرار كلمة « صوت » عشر مرات في النص يمكن له أن يعني أيضاً شيئاً آخر ، يمكن له أن يستجيب مثلا لارادة المؤلف في أن يبصرنا بعالم صوتي تميل الأشياء المدركة بالبصر إلى حجبه عنا . بيد أن ذلك يحتاج إلى اثبات .

وبعد كلمة « صوت » ، تظهر الزمرة المؤلفة من اسمين ، مضاف ومضاف إليه : « سياج القصب » ثماني مرات . فهل يرمز هذا الحاجز ، هذا السد الحقيقي الذي يمتد وراءه عالم

---

(٤) يمثل هذا الرقم الأسماء والصفات المشتقة من جذر فعلي في آن واحد على الرغم من صعوبة القيام بالتمييز بينها أحياناً . فمن بين ١٤٥ اسماً يمكن أن نعد منها ٨٨ صفة ذات جذر فعلي .

الأشياء المحسوسة إلى مالا نهاية من ناحية ، والمحدود من ناحية أخرى بالقناة ، هل يرمز إلى ما أحسه البطل من انعزال ، هو الذي كان سجين عماه ؟

وأخيراً فان اسم « عفريت » وجمعه « عفاريت » يحمل رقم التواتر (٨) . ويمكن أن يحمل على الافتراض بأن هذه « الكائنات » الشريرة ، التي تعيش في عالم الظواهر المعمور بالصور ، تتدخل بمثابة اعادة توازن ، لكي تعوض ، لدى المؤلف ، عن عجزه عن الاشتراك في عالم الواقع المادي ، المدرك بالبصر على نحو خاص .

اذا صح ذلك فان الكلمات الجوهرية الثلاث السابقة المصحوبة بنسبة تواتر عالية تسمح لنا بأن نستخلص ، على وجه الافتراض ، أن البطل المعزول عن الواقع المحسوس بحاجز ما ينفتح على العالم الآخر بواسطة المخيلة والاحلام ، وهو ما يمكن أن نوضحه بالرسم التخطيطي التالي :



هذا التأويل الذي أوجزناه انطلاقاً من كلمات جوهرية يحتاج مع ذلك إلى اثبات .

لذا فاننا سنحاول بدلا من الاكتفاء بتأويل دلالة تكرار ثلاث كلمات جوهرية أن نستخلص الآن، انطلاقاً من مجمل مفردات الأسماء المستخدمة في النص الحقول المفهومية التي تنتظم من حول كلمات محورية . وهذه الكلمات الأخيرة تبدو في الجدول التالي مرتبة وفق نسبة تناقص تواترها :

الأسماء	نسبة التواتر
شاعر ، حركة ، ناس ، لحاف ، أخ ، اخوة ، أخت ، أخوات	٦
شمس ، ليل ، وجه ، نجمة	٥
بيت ، دار ، باب ، غرفة ، نوم	٤
دنيا ، قناة ، زاوية ، ديكة	٣
فجر ، حسرة ، رأس ، نفس ، نشيد ، ثغر	٢

فاذا ما قمنا بجمع الأسماء التي لاتظهر الا مرة واحدة في النص والتي لم تذكر بالطبع في الجدول أعلاه مع الأسماء ذات نسبة التواتر العالية فاننا نحصل على ستة حقول مفهومية هامة يمكن لنا اعتبارها نوى النص ، ونقوم باحصائها فيما يلي :

١ — الأصوات :

تتنوع كلمة « صوت » التي كانت قد وجهتنا نحو مفهوم العالم الصوتي ، فتصبح « نغمة » عند أنشاد الشاعر و « لغط » مستمعيه حين يستخفهم الطرب . ثم تستحيل إلى «غطيط» عندما ينام اخوة وأخوات البطل ، وإلى « صياح » الأطفال ، والى « غناء » النساء عند شروق الشمس ، والى « ضجيج وعجيج » عند اليقظة في الصباح ، وأخيراً إلى « ضوضاء » التي كان نهوض الشيخ من سريره و « دعاؤه » بالابريق ليتوضأ يضع لها حداً .

ويضاف إلى كل هذه الأصوات التي ألفها الطفل « تصايح » الديكة والدجاج ،و«أصوات» العفاريت السرية التي هي أقرب إلى « التهامس » وأشبه بـ « أزيز » المرجل يغلي على النار ، بل المثقلة بالتهديد في صمت الليل الذي لن يفوت اذن الطفل اليقظة تأويلها .

٢ — الحركات :

وتناظر هذه الأصوات وهذه الضوضاء حركة غامضة قليلة التنوع لكنها تختلف حسبما إذا كانت تسبق أو تلي الاستيقاظ . فهي « وثب » الأرانب التي تقفز من فوق السياج أو التي تنساب عبر القصب . وهي أيضاً « اضطراب » العفاريت الغامض عندما تخرج من الأرض بحركات مختلفة أو تقلصات الأشكال الانسانية التي يتخيلها الطفل في الظلام .

٣ — الشخصيات :

تخص الأصوات والحركات عالم الظلال الصوتي الموقع الذي يحيط بالطفل . ويضم هذا العالم الناس والنساء الذين يبدوأن لاوظيفة لهم سوى تعيين حدود البطل . ان مجموعة الناس الذين يحيطون بالشاعر ، والأشخاص الذين يبعثهم الليل والذين يذكرون بحلقات المتصوفة ، أي أشباح العفاريت الخيالية ، حاضرون في واعية الطفل المعزول حضور مجمل العالم الحقيقي ، كما تدل على ذلك استجابات الطفل العديدة والحادة لما يستثيرونه فيه . وهناك أيضاً أسرة الطفل : الأخوة والأخوات الذين يغطون فيسرفون في الغطيط ما ان تطفأ السرج ، والأخت التي ترفعه عن الأرض وتحمله بين ذراعيها وهو يمتنع عليها لتعدو به إلى داخل البيت ، وأمه التي تقطر له في عينيه المظلمتين سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيراً ، وأخيراً الأب الذي تحترم الأسرة كلها أفعاله وحركاته ما ان يستيقظ .

٤ — عالم البطل :

عناصر عالم البطل هي الأرض والسماء والفضاء والريح والشمس . وهو محدود بدورة النهار والليل، ويعرف لحظات وسيطة مشحونة بقيم عاطفية تملك مكانة مرموقة في الثقافة العربية باعتبارها توافق أوقات الصلاة . وهذه الأوقات هي : السحر ، والفجر ، والعشاء ؛ أوقات انتقالية يتطارد خلالها النور والظل وتعلن هبوط الليل الذي يهابه الطفل أو شروق الشمس الذي يضع حداً للأهوال الليلية . وأخيراً هناك « الليل » الذي تتخلى أثناءه أصوات وحركات العالم الحي عن مكانها لأحاسيس تصدر عن حياة داخلية حادة وخصبة لدى الطفل . اذ على الرغم من أنه ضرير فانه « يميز » بين الضياء والظلمة لاخارج البيت فحسب بل في داخله أيضاً حيث تشتعل السرج التي تطفأ قبل النوم .

٥ — أطر مجرى الحدث في الرواية :

تبدو عناصر العالم الكوني والشخصيات أولا في اطار خارجي محدود من ناحية بسياج القصب الذي يمتد إلى اللانهاية ومن الناحية الأخرى بقناة لم يعرفها الطفل الا حين تقدمت به السن . وقد قدم هذا الاطار في ما يشبه لوحة انطباعية كأنها معرضة للريح وملفوفة بنور مظلل غريب . ثم يقتصر المجال على المحيط المباشر للطفل : فوراء السياج نبات أخضر كالكرنب خاصة تقفز وسطها الأرانب ، ثم على بعد خطوات منه ، الشاعر الذي ينشد الناس الملتفين من حوله أخبار ومغامرات أبطال من الماضي .

وينحصر الاطار داخل البيت بحجرة صغيرة ينام الطفل في إحدى زواياها على الأرض فوق حصيرة . وفيها بعض الاشياء المألوفة التي تكتسب مظهر الرموز : السرج التي إذ تطفأ تمنح الحياة للعالم الآخر الخيالي مع عفاريته ، وسرير الأب ، رمز المنزلة التي يحتلها في البيت ، والابريق ، رمز التقى باعتباره يحتوي على ماء الوضوء . .

وتتصل الاطر الخارجية والداخلية مادياً بباب البيت غير أن حدة السمع الخارقة للطفل تخترق الجدران ويصل إليه صياح الديكة البعيد وغناء النساء وهن يحملن الماء من القناة . على هذا النحو يتداخل العالم الواقعي المحسوس والعالم الخارجي وينصهران ، إذ أن الطفل يتلقاهما كلاهما ويعيشهما على طريقته .

٦ — البطل :

في مركز هذا العالم المحكم يقف البطل ، مغفل الاسم ، لايشير إليه سوى ضمير الغائب المذكر المفرد . وعندما يكون « فاعلا » ، فهو إذن ضمير مستتر حسب مصطلح قواعد النحو العربي أو أنه ضمير متصل في الحالات الأخرى . ويقدم طه حسين قليلا من البيانات عن مظهره الخارجي ، انه يشير إلى رأسه ويده ووجهه وعينيه المظلمتين وقامته الأقصر من قصب السياج التي يستطيع مع ذلك أرنب أن يجتازها بقفزة واحدة . غير أنه ليس تلك الشمامة التي تحملها أخته وتعدو بها لوضعها في ركن الحجرة . فهو مخلوق يعيش حياة كثيفة كما لو أنه على اتحاد وثيق بالعالم الذي يستغرقه . وهو فوق ذلك يتمتع بحياة داخلية ذات ثراء وترف مدهشين . لقد رأينا ذلك عندما تحدثنا عن إدراكه الاصوات والحركات ، لكنه يتحسس أيضاً الحرارة والبرد ،ويستشعر المكان الذي يقدر مسافته بعدد الخطوات التي يقوم بها ؛ والاتجاه ، لأنه يميز ماهو عن يمينه مما هو عن شماله ؛ ويعرف كذلك أين تنتهي الأشياء بالنسبة إليه . وأخيراً فإن العدد المفرط من الكلمات المجردة التي نجدها في النص تكرس غنى تفكير وخيال الطفل . ولنذكر عدداً من هذه الكلمات التي يصعب على كل حال نقلها إلى لغات أخرى : الاستماع ، والتأثير ، والجهل ، والجهد ، والجد ، والخير ،والحقيقة ، والحصن .

أما فيما يتعلق بفعالية الطفل العقلية فهي في يقظة دائمة وذلك لتأويل الادراكات وتنظيم المعلومات والتخفيف من الأهوال المنبعثة من خياله . حتى أن الطفل يعرف جيداً مع أي لحظة من النهار تتطابق الأصوات والحركات التي يتلقاها . ثم أنه كان يعرف فضلا عن ذلك الشك والظن والايمان والشهوة والتردد .

وأخيراً فإن وجدانه غني وكثيف . إنه يتجلى في شكل خيفة وخوف وأهوال وأوجال وحسرة .

وكما نرى فإن المميزات الانفعالية للطفل شأن تجليات عقله وامكانات خياله أكثر عدداً من أوصافه الجسدية التي أحصيناها ، وتعوض إلى حد كبير فقر هذه الأوصاف .

ب — الصفات وأحكام القيمة :

قليلة هي الصفات لدى طه حسين ، وهي على قلتها مستخدمة في عدد قليل من المفاهيم ذات العلاقة بالإدراك السمعي على نحو خاص . وهكذا فإن الأصوات التي يميزها هي « نحيفة » أو « ضئيلة » أو « عالية » ، ونشيد الشاعر « عذب » أو « حلو » أو « غريب » . ولا بد من الاشارة إلى أن فقر الأوصاف المستخدمة في هذا المجال قد عوضه إلى حد كبير غنى واسع ، أعني تنويعا في الأسماء ذات العلاقة بالأصوات .

أما فيما يتعلق بالحقول المفهومية الأخرى فالصفات التي ترتبط بها تطابق أحكام قيمة لاتتضمن سوى درجة واحدة من الحدة . على هذا النحو نجد أن الحركة « خفيفة » أو « قوية » وأن الوقت « طويل » أو « قصير » ، وأن المسافة « قريبة » أو « بعيدة » ، وأن الحجم « صغير » عندما يختص الأمر بحجرة الطفل أو « كبيرة » عندما يطبق على قامة سياج القصب الذي هو أطول منه . أما مفاهيم العدد والكم والكثافة فيعبر عنها بصفات مسطحة من خلال تعابير مثل « أصوات مختلفة » و « عفاريت كثيرة » و « تأثير عظيم » . وهناك عدة استثناءات ، مع ذلك ، بالنسبة للصفات التي تطابق النور الذي هو « هادئ خفيف لطيف » و كذلك « الحسرة اللاذعة » .

يسعى هذا الفقر في الوصف للاحتفاظ للجو بطابع غامض ، قليل التفاصيل : انطباعي ، يستخلص منه كما يستخلص من سمفونية ، سيطرة الأصوات والضوضاء وانسجام الأحاسيس المتمتعة بشحنة عاطفية قوية .

لنخلص مما سبق إلى أن تحليل الاسماء والصفات التي ترتبط بها وانتظامها في حقول مفهومية يكشف لنا عن أن كافة مراكز الثقل في النص ذات علاقة مع البطل . وهذا البطل يقف في قلب عالم يتجلى لنا عبر الأصوات والحركات التي يدركها الطفل بواسطة الأطر التي يعيش ضمنها والتي لا يقدم لنا منها سوى الشخصيات التي يرتبط معها بعلاقة .

ج – الأفعال ونواها :

على الرغم من أن الجملة الاسمية في اللغة العربية تقوم بوظيفة مطابقة لوظيفة الجملة الفعلية بتعبيرها عن تحقق قضية ما هي على نحو خاص التعبير عن حالة معينة فإن الجملة الفعلية هي التي تقوم في هذه اللغة بجزء كبير من الفعل في الجوانب المتعلقة بالحياة والحركة والتغير . وفيما يلي جدولا يتضمن الأفعال الواردة في النص حسب تناقص نسبة تواترها :

الأفعال	نسبة التواتر
يذكر	١٠
يخرج ، يضع ، يستقيظ ، يستطيع	٥
آنس ، تلقى ، يخاف ، يرجع ، نقل	٣
ألقى ، تغنى ، تخطى ، تردد ، امتد ، كره ، هبط ، هدأ ، وصل ، غلب ، أيقظ ، مثل	٢

وأهميتهذا الجدول أنه يكشف لنا على نحو خاص أن الافعال ذات نسبة التواتر الأعلى ترتبط بالطفل . ولسوف نقوم بفحصها عن كثب ونحاول رد مجموع الأفعال إلى نواها .

١ – ميول البطل :

بعد فعل التذكر الذي يظهر في تعبير « يذكر » المرتبط بالقاص ، ثمة أفعال تفيدنا عما يحب البطل أو يكره . فهو يحب الخروج « يخرج » من البيت ، والأعتماد « يعتمد » على القصب للاصغاء للشاعر ، واستئناس « آنس » الضوضاء من حوله والتي تشير إلى شيء من الإضطراب وتلقي « تلقى » هواء العشية ، لكنه بالمقابل « يكره » النوم مكشوف الوجه ، أو أن يشبه أخته الصغيرة أو أن يعاني من أهوال الليل .

٢ – نشاطه الجسدي :

إذا أنعمنا النظر في نشاط الطفل لوجدنا أنه محدود جداً وأن البطل يتذكر مالم يكن يستطيع القيام به أكثر مما يتذكر ماكان يستطيع القيام به على الصعيد الجسدي . فهو يلتف

بلحافهمن الرأس إلى القدم ولا يلقي اللحاف عنه الا بتردد ، وهو يوقظ اخوته وأخواته بعد أن يغمزهم عند مشرق الشمس ، وهو يتحدث إلى نفسه بصوت عال ويتغنى بما حفظ من نشيد الشاعر ، وبالمقابل ، فإنه لا يستطيع أن يتخطى السياج ولا أن ينسل عبر القصب ولا أن يمتنع على أخته .

٣ — إرادته ومحاكمته للأمور :

كثيرة هي الأفعال ذات العلاقة بمحاكمة البطل للأمور وبخياله في النص . فالطفل « يقدر » و « يتمثل » و « يعتقد » و « يقرب » . غير أن ذلك كله بعيد عن المعرفة الحقيقة . فهو « لايعلم » أين ينتهي السياج و « لايعرف » القناة إلا بعد أن تتقدم به السن .

ومع ذلك فلم تكن تنقصه الإرادة . فالطفل يعرف أن « يأبى » العودة إلى البيت وأن « يمتنع » على أخته ، وأن « يجتهد » في تمييز الأصوات التي تحيط به وأن « يجد سمعه » بحدة تجعله يخترق الحواجز . وأخيراً فإنه يعرف أن يتحمل الألم دون أن « يشكو » أو أن « يبكي » ، وهو « لايحفل » بالأصوات التي تصله من بعيد .

٤ — اضطرابه :

ومع ذلك فإن المعرفة الظنية الضئيلة للطفل لا تناسب فضوله الكبير ، كذلك فإنه على الرغم مما يبديهمن شجاعة وإرادةفي الليل فإن البطل « يخاف الخوف كله » ما أن يجد نفسه وحيداً في الظلام ، ثم الحسرة التي تلذع قلبه عندما يخرج إلى موقفه من السياج لأنه كان يقدر أن أخته ستقطع عليه استماعه لنشيد الشاعر ، الأمر الذي يجعله يضطرب ولاينام الا قليلا . والحق أنه حين يأخذه النوم ما يحس « إلا وقد استيقظ » . ويتكرر ذلك عدة مرات في الليل « كان كثيراً مايستيقظ » .

د — الصيغ الفعلية المشتقة ومدلولاتها :

لقد سمح لنا المعنى المطلق للأفعال المكررة برد النص إلى نواة .

إلا أنه لما كانت صيغة الفعل أو جذره في نظام الأفعال العربية تضيف مدلولا اضافياً للصيغة الأساسية المطابقة ، فقد وجدنا أن دراسة تتناول مختلف الصيغ المشتقة التي يستخدمها طه حسين في النص الذي اخترناه يمكن أن تقدم لنا بعض الإشارات الخاصة بـ « طريقته في الكتابة » .

ونورد فيما يلي نتيجة البحث والدراسة المشار إليها وما توحيه لنا من تعقيب :

من بين ١٣١ فعلا وردت في النص ، هناك ٦٢ فعلا وردت في صيغتها الأصلية « العارية » و ٤٩ فعلا وردت في صيغ مشتقة حسب التوزيع التالي :

١٥ فعلا وردت وفق الصيغة الرابعة	(أفعل)
١٢ فعلا وردت وفق الصيغة الثامنة	(افتعل)
١١ فعلا وردت وفق الصيغة الخامسة	(تفعل)
٨ أفعال وردت وفق الصيغة الثانية	(فاعل)
٧ أفعال وردت وفق الصيغة العاشرة	(استفعل)
٤ أفعال وردت وفق الصيغة السابعة	(انفعل)

١ فعل يمثل على التوالي الصيغة السادسة (تفاعل) والصيغة التاسعة (افعل) .

يظهر هذا الجدول أن أكثر الصيغ استخداماً من قبل طه حسين في النص الذي اخترناه هي الصيغ الرابعة والثامنة والخامسة .

ونحن نعلم أن الصيغة الرابعة تولد في اللغة العربية مجموعة من الأفعال تضيف فيها الصيغة مدلول التعدي على الصيغة الأساسية التي اشتقت منها . وهذه هي حالة معظم الأفعال في النص التي اكتسبت بذلك معنى متعدياً يصاحب معنى الجذر .

ولنذكر عدداً من هذه الأفعال : أنام ، أقطع الاستدعاء ، أثقل ، ألقى على ، أخرج ، أضاء ، أطفأ ، أيقظ ، أغلق ، . . . الخ .

يؤكد لنا هذا الجرد الجانب المتعدي الذي تنطوي عليه هذه الصيغة الرابعة التي تتضمن في الحالات المشار إليها فكرة حركة نقوم بها من الخارج على شخص أو على شيء .

ونجد في الصيغتين الأخريين اللتين أخرجنا منهما على التوالي اثني عشر فعلا من الصيغة الثامنة وأحد عشر فعلا من الصيغة الخامسة أيضاً فكرة الحركة . إلا أنها بدلا من أن تمارس على الآخر ، فإن هذا الآخر ينعكس فيمن يقوم بالفعل . وهذه هي حالة الصيغة الثامنة (افتعل) حيث يقوم الفاعل الذي هو البطل بعمل يستفيد هو منه أو هو ببساطة موضوع هذا العمل الذي يقوم به . والأفعال التالية تشير إلى ذلك : (امتد) الطفل ، اعتمد ، إلتف ، امتنع ، اجتهد ، اضطرب . . .

وأخيراً فإن نفس المدلول المنعكس سلباً والمرتبط بعمل يرتد على الفاعل ، يوجد في الصيغة الرابعة مع الأفعال التالية : تلقى ، تغير ، تمثل ، تشكل ، تغنى ، تحدث إلى نفسه .

١ ــ انزواء واستلاب البطل :

اثر البحث الذي قنا به نستطيع القول افتراضاً ان معظم الأفعال المرتبطة بالبطل والتي يكررها المؤلف في النص الذي اخترناه تنطوي على فكرة الحركة التي تمارس سواء من قبل الآخر على البطل ، أو من قبل البطل على نفسه ، وفق مدار يعكس العمل على فاعله . ومدلول الأستيطان يذكرنا ولا شك بفكرة ما عن « استلاب » البطل كنا قد ضبطناها بدراسة المجالات المفهومية التي استخرجناها من مفردات الاسماء الواردة في النص .

– النفي : يقدم مفهوم الاستلاب أو التقييد باستخدام طه حسين لعديد من صيغ النفي الفعلية التي تستخدم حرف (لا) في جمل مثل (لا يعلم) و (لايشكو) و (لا يبكي) أو في صيغ محددة (ثم يأخذه النوم فما يحس إلا وقد استيقظ) أو صيغة (ليس له . . . إلا أن يلتف) . . الخ .

– المبني للمجهول : في أمكنة أخرى يستخدم طه حسين المبني للمجهول للتعبير أيضاً عن فكرة حدث يعاني منه الطفل ، عندما يحرم البطل من الاستماع للشاعر (يقطع عليه) حيث (ينقل) إلى ركن الحجرة التي (بسط) على أرضها حاف .

– الصيغ الخاصة والمفاهيم الإضافية Connotation : وأخيراً فإن المؤلف يلجأ في حالات أخرى إلى صياغات خاصة يصبح فيها فاعل الفعل في الجملة الرئيسية مفعول الجملة الثانوية أو التابعة ، كما هو الأمر في هذه الجملة : (وإنه ليمد سمعه مدا يكاد يخترق به الحائط لعله يستطيع أن يصله بهذه النغمات . .) ، أو في جملة : (يأخذه النوم) أو : (يغلبه النوم) أو في هذه الجملة : (ويتلقى وجهه) حيث استخدمت الكلمات بمفاهيم إضافية خاصة بهدف احلال معنى غريب يتضمن فكرة الفعل الذي مارسه الفاعل محل الدلالة المعتادة .

٢ ــ حرية الشخصيات الأخرى :

إذا كانت أكثرية الأفعال المرتبطة بالطفل ترسمه لنا مفكراً ، منطوياً على نفسه ،

خاضعاً للضغوط ، فإن من بين الأفعال المتعلقة بالشخصيات الأخرى للقصة بالمقابل أفعالا من الصيغة العاشرة تضيف مدلولا انعكاسياً آخر مع فكرة التبادل حين يحدثنا الطفل مثلا عن جمهور الشاعر . فهؤلاء يستعيدون الشاعر ويتمارون ويختصمون حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت قصير أو طويل دون أن يوقفهم أحد عن ذلك . وكافة الأفعال الأخرى غير المرتبطة بالطفل تقريباً وردت في الصيغة الأولى مع مدلول مطلق يبينها لنا تتصرف بحرية وسهولة . وتلك هي حالة الأفعال المتعلقة بالأرانب التي (تخرج) من البيت كالطفل ، الا انها بخلافه تستطيع اجتياز السياج (وثبا) وان تنساب بين (انسيابا) لتقرض النبات الأخضر . وبعد ذلك ، هناك أخت البطل التي على الرغم مما يبديه نحوها من مقاومة ترفعه عن الأرض كما لو كان ثمامة وتعدو به حاملة إياه بين ذراعيها إلى حيث تضعه على الأرض لكي يعاني « عذاب » وضع القطرات في عينيه الذي تفرضه أمه عليه كل مساء . وأخيراً ، وحتى أثناء الليل ، عندما يتكور الطفل على نفسه تحت لحافه ، فإن أخوته وإخوانه يغطون ويسرفون في الغطيط ، وتضطرب العفاريت ، وتصيح الديكة ، وتتحرك الأشباح ، وتعود النساء في الفجر متغنيات ، وينتشر كافة سكان البيت ، رجالا وحيوانات في الصباح في حركة جماعية .

هـ — المصادر والصفات :

ومما يدعم هذه المعارضة بين تخلف البطل وحركاته الملجمة والضغوط التي تثقل عليه من ناحية وبين الإزدهار المتفتح للشخصيات التي تحيط به من ناحية أخرى استخدام طه حسين لمصادر وصفات تعزز المدلولات التي تعبر عنها الأفعال نفسها .

وتلك هي حال المصدر الذي يدعم فكرة أو يتابع التأكيد على مدلول فعل ما « يمد صمه مداً » و « يغطون . . غطيطاً » و « تتخطى الأرانب السياج انسياباً » ، أما سكان البيت فينسابون . وهذا هو دور المصادر التي يراكمها طه حسين لاعطاء فكرة النص وحركته مزيداً من الدقة : (صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض وملأت الفضاء حركة واضطراباً وتهامساً وصياحاً) .

وأخيراً ، فإن الكاتب يلجأ أحياناً إلى استخراج صفات مشتقة من صيغ فعلية مختلفة ذات جذر واحد للتعبير عن مدلولات متقاربة جداً ، كما هو الأمر في كلمة (صاح)

التي وردت تارة (صياحاً) وتارة أخرى (تصايحاً) المشتقتان من جذر واحد هو (صاح، يصيح) . ويراكم في أماكن أخرى مترادفات ذات مدلول صوتي ، أي يحكي صوتها صوت الشيء الذي تصفه ، ليضفي على نصه ايقاعاً ولوناً وحركة ومزيداً من الحيوية .

لنؤكد ما سبق على أن تحليل نظام الأفعال الخاصة بطه حسين يؤكد قصد المؤلف الذي كشفت عنه دراسة الأسماء عنده ، ونعني به التأكيد على البطل الذي يجعله يحيا تحت أنظارنا بسبر دقيق من الداخل لشخصيته وبتحليل علاقاته مع العالم المحيط به والذي ينعكس عليه كما ينعكس في مرآة تحليلا دقيقاً .

٢ — المساحة النصّية وتقطيع الكلام :

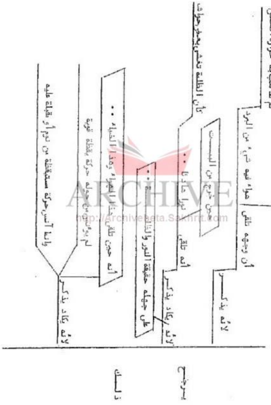
سمحت لنا دراسة مختلف فئات المفردات وتواترها باستخلاص الحقول المفهومية للنص وكذلك حياته والحركات التي تحييه . ولسوف نحلل الآن التعبير عن الأفكار التي ألقينا الضوء عليها بالتعداد عبر المساحة النصية التي يحتلها الكلام وبواسطة تقطيع هذا الكلام .

قلنا أن النص الذي اخترناه يؤلف الفصل الأول من الكتاب العربي الذي يعد في طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٣ عشر فقرات . ولقد التزمنا في ترجمتنا هذا التقسيم ، وسوف نقوم فيما يلي بتحليل الفقرة الثانية التي هي أطول فقرات الفصل والتي تمثل جملها ، المجموعة في عدة دوائر ، إحدى المميزات البالغة الخصوصية لكتابة طه حسين .

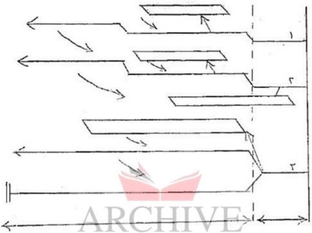
أ — تحليل دائرة الكلام الأولى (٥) :

تبدأ هذه الدائرة بكلمة (يرجح . . .) وتنتهي بـ (. . أو مقبلة عليه) . ونقوم فيما يلي بتقطيع الجمل الثلاث التي تؤلف هذه الدائرة :

(٥) دائرة الكلام Periode هي مجموعة من المقاطع أو الجمل تتضمن ايقاعاً ما ، وهذه المقاطع مبنية بطريقة واحدة وتتكرر أكثر من مرة . (المترجم) .



فإذا عزلنا هيكل دائرة الكلام الذي خططناه أعلاه ، فإننا نحصل على الرسم التالي الذي تدل فيه الأسهم على تمفصل المعبر عنه :



لقد أوضحنا في هذا الرسم التخطيطي بخط منقط المحور الذي يتمفصل وفقه الكلام العائد للمؤلف من ناحية والكلام الذي يروي الأحداث المتعلقة بالبطل من ناحية أخرى . وعندما سنحلل دائرة الكلام الثانية فسوف نفحص طبيعة الأزمنة والصيغ الفعلية التي تنتظم من حول هذا المحور ومدلولاتها . أما في تحليل الدائرة الأولى أعلاه ، فسوف نقتصر على دراسة طبيعة ودور ومدلول مقاطع الكلام المؤطرة في الرسم التخطيطي أعلاه .

ليست هذه المقاطع الأربعة على نحو التدقيق من طبيعة واحدة ، كما أنها لا تلعب بالضبط نفس الدور . غير أنها تنطوي على كل حال على ميزة مشتركة : فالحق أنها تؤلف ، كلها ، نوى الجمل التي تظهر فيها والتي تنتظم هذه الجمل من حولها . بل أنها تلعب فضلا عن ذلك دوراً على مستوى نمط القص الذي يستخدمه المؤلف . إن المقاطع الثلاثة المؤطرة (الموجودة في الرسم السابق) على شمال المحور المنقط الذي يتمفصل وفقه القص هي إشارات (أزمنة) و (أوقات) وهكذا فإن المقطع الأول يستعيد كلمة (وقت) المتضمنة في الجملة الأولى التي تستهل الفقرة أي : « وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه » .

أما المقطع الثاني فإنه يضيف نبأ ، بما أن المقطع التالي (حين خرج من البيت) ينبئنا بما كان البطل يفعله في ذلك الوقت .

وأخيراً فإن المقطع الثالث (حين تلقى هذا الهواء وهذا الضياء) يستعيد مجموع النبأ المروي بالنص الذي سبقه ويتممه .

هذه المقاطع الثلاثة التي يعترض كل منها في كل واحدة من الجمل الثلاث تسمح للنص بالتقدم مضيفاً في كل مرة مزيداً من المعلومات ينتظم النص من حولها . وهكذا فإن مايبدو تكرارا في مسار مستقيم الكلام ذو دلالة على درجة ثانية لشرح تمفصل المعبر عنه .

فإذا ما نظرنا الآن في الجزء الأيمن من الرسم ، فسوف نجد فيه كذلك مقطعاً مؤطراً يطابق الجملة المعترضة (على جهله حقيقة النور والظلمة) . هذه الجملة تضمر فعلا ، لكنها مع ذلك تحمل وفرة من المعلومات لا يعادلها سوى ضعف العلاقات التركيبية التي تربطها ببقية الجملة .ورغم اندماج هذه الجملة الرديء في دائرة الكلام فإنها لا تبرز إلا بمزيد من القوة ، وتحمل لنا ، وحدها ، من المعلومات أكثر مما تحمله لنا بقية النص كلها بما أنها تعلمنا بأن الصبي أعمى .

لا بل إنه انطلاقاً من هذا الإعلام ومن حوله إنما تنتظم كل دائرة الكلام . والحق أن هذا الإعلام يفسر في المقام الأول وجود فعل (يكاد) في جملة (يكاد يذكر) . ففعل (يكاد)لم يكن موجوداً في الجملة الأولى ، لأن الطفل كان يستطيع حتى وهو أعمى أن يتذكر تماماً أن وجهه تلقى هواء فيه شيء من البرد ، لكنه يحتفظ بعلامة أقل دقة على مايسمح له بتأويل وجود بعض النور . ومن جهة أخرى فإن الإعلام الذي نقلته الجملة المعترضة لنا يبرر استخدام أوصاف تتعلق بالنور الذي يقول طه حسين عنه أنه كان (هادئاً خفيفاً لطيفاً) ، إذ أن أياً من هذه الأوصاف لا يوافق في الواقع الإدراك البصري وإنما يكشف بالأحرى عن إحساس انفعالي ناتج عن تأويلات متقدمة عليه .

يضاف إلى ذلك أن الإعلام عن عمى الطفل يعزز الصورة الرائعة (كأن الظلمة تغشى بعض حواشيه) ويعطي مدلوله كله إلى فعل (آنس) الذي يشرحه الناشر في هامش الصفحة بسخرية عفوية لكنها حادة بكلمة (أبصر) التي تعني على نحو الدقة (رأى) .

إن كلمة (آنس) وجذرها (أنس) الذي نجده في كلمة (إنسان)تلزم كل الشخصية وتنطوي على مدلول انفعالي قوي بما أن الانسان يعارض بشكل عالم الحيوان والجن التي تفتقر إلى أي ميزة انسانية .

ولئن فقد استخدام كلمة (آنس) شيئاً من غناه في بعض التعبيرات المألوفة ولا شك ، فإنه يحتفظ بكل شحنته الأنفعالية في هذا النص حيث ارتبط بالإدراك السمعي لحركة ما وجاء يعزز فكرة « العمى » المتضمنة في الجملة المعترضة ويغنيها .

وأخيراً ، فإن كلمة (آنس) تفتقر قليلا حين استخدامها للمرة الأولى في صيغة النفي لتستعيدمن جديد في صيغة التوكيد كل كثافتها وخاصة دلالتها اللطيفة في القسم الثاني من المقطع : (وإنما آنس حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه) ، مقدمة بذلك حجة لاتدحض المصادرة الواردة في أول الفقرة ومفادها أن الوقت المقصود في ذلك اليوم هو الفجر أو العشية . إذ سنعلم إثر قراءتنا الفصل كله أن هذين الوقتين هما وقتان متميزان عند البطل ، فالأول يضع حداً اللارهاب الليلي (٦) ، والثاني يمنح مخيلة الطفل حريتها الكاملةالمرموز إليها بالشاعر الذي يسرد قصص وحكايات أبطال الأزمنة السحيقة .

– التكرار ودوره : التكرار هو واحد من الملامح الجوهرية لدوائر الكلام الوسيعة عند طه حسين . وفي الفقرة المقطعة أعلاه فإنه يكثر على مستوى الجمل كلها . فجملة (يرجح) تتكرر ثلاث مرات ، وجملة (يكاد يذكر) تتكرر مرتين . ويشمل التكرار أيضاً كلمات تدخل في صيغ تختلف اختلافاً طفيفاً فيما بينها كما هو الحال مع كلمات (هواء) و (ضوء) و(حركة). وبشكل عام فإن الدائرة كلها تقوم على تكرار مقاطع من النمط نفسه كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

فما هو المعنى الذي يمكن اضفاؤه ، والوظائف التي يمكن أن تناط بها هذه الطريقة التي تتردد كثيراً في مؤلفات طه حسين ؟ . لقد رأى فيها بعضهم جانباً من جوانب لغته . إذ لما كان طه حسين يملي مؤلفاته املاء فإنه كان يميل في زعمهم إلى استخدام اللغة الشفهية ، وهي أكثر إسهاباً من اللغة الكتابية ، ويغدو التكرار بذلك صفة من صفات هذه اللغة . هذه المحاجة لا يمكن أن تطبق على أديب من مستوى طه حسين ، وهو الذي كان يملي أعماله مضطراً والذي كان لديه الوقت طيلة حياته من أجل صرفه على اكتساب سيطرة « شفهية » على اللغة الكتابية ، وهو ما فعله على كل حال . ومن الممكن القول في الحقيقة أن طه حسين لا يكتب كما يتحدث بالعربية وإنما يتحدث كما يكتب بهذه اللغة . فإذا صح ذلك ، يغدو التكرار بالاحرى صفة من صفات اسلوبه تطابق شخصيته ، ويبقى علينا أن نحدد دورها .

(٦) راجع نهاية النص في بداية هذه الدراسة .

فلننظر أولا في جملة (يذكر) في دائرة الكلام التي بدأنا دراستها أعلاه . فهذه الجملة تعارض جملة تطابقها في الجملتين التاليتين وهي (يكاد يذكر) . إن للتكرار هنا إذن دوراً هو الإشارة إلى هذا التعارض . والحق أنه إذا كان طه حسين على يقين من إحساسه بتلقي الهواء البارد على وجهه في طفولته ، فإنه مرغم على أن يكون أقل يقيناً فيما يتعلق بالعنصرين التاليين(النور)و (الحركة) اللذين هما ، في حالته ، ثمرة تأويل أكثر تعقيداً .

يضاف إلى ذلك ، أننا إذا نظرنا في الدائرة التالية ، أدركنا أن كلمة (يرجح) قد اختفت وأن التعارض داخل الجمل في هذه الدائرة يتناول احتمالا لا علاقة له بالذكرى أبداً وإنما بواقع الأشياء المحسوسة . ثمة إذن تقدم في المعبر عنه . وسنعود للحديث عن هذا الجانب من المشكلة عند قيامنا بتحليل دائرة الكلام الثانية . أما فيما يتعلق بالتعارض الخاص بكلية الدائرة الأولى ، فإنه يتناول طبيعة الذكرى ، بما أن جملة (يذكر) تجيب على الجملة الأولى من النص (لا يذكر).ونخطط فيما يلي التعارضين اللذين أشرنا إليهما : ١ — داخل دائرة الكلام الأولى ، و ٢ — بين هذه الدائرة والدائرة التالية :

نمط المعرفة	الدائرة الأولى	الدائرة الثانية
معرفة الطفل	هواء + (١) ضوء — حركة —	سياج { قامة + تلاصق + امتداد +
ذكرى القاص	التاريخ	القصب

(١) + تشير الى اليقين — تشير الى وجود الشك

نلاحظ أن التعارض في الجدول أعلاه (يقين / شك) الموجود ضمن أحاسيس الطفل التي عرف عناصر منها في طفولته تولد تعارضاً بين معرفة الطفل ومعرفة المؤلف .

وهذا التعارضان قد أوجزا في الجملتين القصيرتين اللتين تسبقان على التتالي دائرتي الكلام اللتين نقوم بتحليلهما . والحق أن القاص يقول : (وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع . .) ثم يستدعي الذكرى ، ثم يتدخل بعد ذلك من جديد ليؤكد أنه : « يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس » . وهذا هو التعارض الذي يجري تعميقه في دائرتي الكلام بواسطة مجموعة من التعارضات على كافة المستويات . والحق أننا لم نبذل جهداً كبيراً

لالقاء الضوء على هذه التعارضات الأخيرة لأن طه حسين يقوم بكل التدابير الممكنة لتحديد إحساس ما سواء بضده أو بالعمل على حصره . وهكذا فإن (الهواء البارد) يتحدد أكثر بجملة (لم تذهب به حرارة الشمس) ، وأن (النور) هادئ . . . (كأن الظلمة تغشى بعض حواشيه) ؛ وأن (الحركة) ليست يقظة قوية ، وإنما هي حركة (مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه) .

ب — تحليل دائرة الكلام الثانية :

— تمفصل التعبير : إذا كنا وجدنا في تحليلنا لدائرة الكلام الأولى أن من الأهمية بمكان القاء الضوء على وظائف الجمل المعترضة والتكرار ، فإننا في الدائرة التي نقطعها فيما يلي ، سندرس الكيفية التي يستغل بها طه حسين مفهوم الزمن والمدلولات التي يعبر عنها من خلاله . ثم ندرس بعد ذلك تركيب الجمل لنستخلص منه العلاقات القائمة بين عناصره وبين مسار الموضوع :



١ — صيغ الأفعال وأزمنتها : محاور الكلام :

يستغل طه حسين في دائرة الكلام الموضحة أعلاه صيغتي الماضي والمضارع في المركبات التي وضعناها في ترجمتنا الفرنسية للنص في الحاضر والماضي الناقص والماضي البسيط للتعبير بأفضل طريقة ممكنة عن المدلولات الزمنية للغة العربية .

ويضاف إلى ذلك أن دائرة الكلام تنتظم من حول صيغ فعلية عبرنا عنها بالصيغة الدالة ، والمصدر ، حسب التطابق المعتاد بين اللغة الفرنسية واللغة العربية .

٢ — مدلولات الصيغ الفعلية :

يظهر المضارع البسيط في دائرة الكلام الثانية مرتين . يظهر للمرة الأولى في جملة (يذكر) دالا على الحاضر الذي يعبر عن حدوث فعل التذكر في اللحظة التي يقص فيها القصاص قصته . هذا المقطع الذي يشكل جملة رئيسية ، هو جزء من (الحكاية) التي تدور أحداثها في الحاضر بالتوازي مع القصة التي تسرد أحداثاً تمت إلى الماضي . بطل هذه (الحكاية) هو القاص ، وبهذه الحكاية يبدأ الكتاب وبها ينتهي ، بما أن الفصل الأخير يكرس لها سبع صفحات مروية بالفعل المضارع الدال على الحاضر .

وليس في هذه الكتابة الخاصة التي تروي في آن واحد قصة وحكاية أي غرابة . بيد أنها تمثل في كتاب « الأيام » على كل حال خصوصية ما . إذ أن طه حسين يستخدم على مدى الكتاب ضمير الغائب المفرد للدلالة على (القاص) ، وذلك فيما عدا الفصل الأخير من الرواية حيث يتحدث بضمير المتكلم .

ولسوف نشير إلى دلالة هذه الكتابة على مستوى القص في الجزء الثالث من هذه الدراسة ، ولنكتف الآن بالاشارة إلى التعارض الذي أوضحناه في السطور السابقة قصة / حكاية ، الذي عبر عنه من خلال التعارض في أزمنة الأفعال حاضر / ماضي .

والمرة الثانية التي يظهر فيها المضارع هو ظهوره في جملة (لا يعلم له نهاية) حيث نترجمه إلى الفرنسية بالماضي الناقص بسبب علامة الماضي (كان) التي تشرط الفعل (لايعلم) . وكثيراً ما قورن استخدام هذا المضارع في اللغة العربية للدلالة على أحداث تمت إلى الماضي باستخدام الحاضر القصصي باللغة الفرنسية . ودون الدخول في تفاصيل تركيب نظام الأفعال العربية في تمفصل الكلام ، لنقل ان الحاضر الذي يدعى بالحاضر القصصي ، والمضارع العربي

لا يخضعان لقواعد الاستخدام نفسها . وهكذا فانه في حالة وجود جملة معقدة باللغة الفرنسية ، فان للجملة التابعة للجملة الرئيسية ذات الفعل الماضي معنيين مختلفين حسب ورود فعلها في الحاضر أو في الماضي.فجملة (ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لايعلم له نهاية) ليس لها معنى جملة (ويذكر أن قصب هذا السياج لم تكن له نهاية بالنسبة له) . من الممكن في اللغة العربية استخدام المضارع الذي لايدل على الماضي بالمعنى الممكن في الاحتمال الثاني باللغة الفرنسية . فعلامة الماضي التي تسبق فعل الجملة الرئيسية العربية ، أي فعل (كان) تؤثر أيضاً على الجملة التابعة لهذه الجملة الرئيسية فيكتسب فعلها مدلول الماضي . يمكننا اذن أن نستنتج أن المضارع في المقطع الثاني لا يقوم بنفس الوظيفة التي يقوم بها في الحالة السابقة . بل يمكننا القول ان دور استخدام هذا الماضي هو خلق تعارض بينه وبين استخدام المضارع الدال على الحاضر في مقطع (يذكر) للاشارة إلى وظيفة الاستخدام الأول في الحاضر ، أي توزيع المعبر عنه وفق المحور الذي يميز بين (الحكاية) وبين (القصة) .

وهذا التباين أو الاختلاف يتميز أيضاً باستخدام طه حسين لـ (الأمر) في مقطع (أو قل في خياله) . والحق أن دور الأمر هنا ليس مجرد ابراز القاص وانما كذلك خلق علاقة بين هذا الأخير وبين القارىء المدعو للمشاركة في القصة . وهكذا فان التعارض : حاضر/ماضي يزدوج بتعارض حاضر/أمر ، أي قاص/قارىء .

يضاف إلى ذلك أن طه حسين يستخدم هاتين الصيغتين المتاحتين له باللغة العربية ليعارضهما بالصيغة الثالثة التي هي (الماضي) الذي نقلناه إلى الفرنسية بالماضي البسيط . ويظهر هذا الماضي في المقطعين التاليين : (عرفها حين تقدمت به السن) و (وكان لها في حياته ..) . والواقع أن نهاية الدائرة كلها التي تبدأ بـ (عرفها) تقوم بدور معارضة الماضي الناقص المستخدم في المقاطع الأخرى للتعبير عن مفهوم (الحالة) و (الاستقرار) .

وقد عبر عن هذا الماضي الناقص في النص العربي بواسطة الفعل المساعد (كان) الموجود في الجمل الفعلية وفي الجمل الأسمية . وسنرى عند دراستنا لتركيب الجمل في الدائرة الثانية كيف يتوصل طه حسين باستخدامه هذين المنطقين من الجمل اللذين تتيحهما اللغة العربية إلى تحقيق تحولات تؤمن تمفصل الحكاية .

وسنرى أخيراً ، فيما يتعلق بالمصدر الذي يعبر في الترجمة الفرنسية للنص عن المضارع المسبوقبحرف (أن) ، أن هذه الصيغة تدخل جملة فعلية كخبر لاسم الجملة الأسمية ، وأن

وظيفته تحويل المحتوى الذي يمثل (حالة) إلى (قضية) . وهذه هي الحال في المقطعين التاليين : (كان من العسير عليه أن يتخطاه) أو (لم يكن يستطيع أن ينسل في ثناياه) .

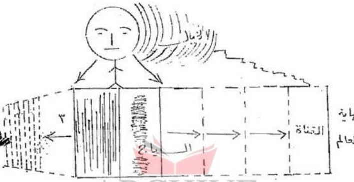
ويلخص لنا الرسم التخطيطي التالي وضع التعارضات سواء داخل الجمل الفعلية (ف) أو داخل الجمل الأسمية (س) التي تؤمن بذلك التمفصل داخل (القصة) بين القصة والحكاية ، وأخيراً حركة السير من القاص – القصة – المستمع :



وعلينا الآن أن نتحقق فيما إذا كان المحوران اللذان كشف لنا عنهما تحليل الأزمنة والصيغ الفعلية وفق مقطع – عينة ، أي المحور الذي تقوم عليه حركة السير بين القاص والقصة والمستمع ، يملكان دلالة بالنسبة لمجموع النص بيد أننا سنقوم قبل ذلك بتحليل ودراسة العينة الثانية .

٣ – تركيب الجمل : العلاقات بين العناصر ومسار القضية :

لنعد إلى دائرة الكلام السابقة ولننعم النظر أولا في محتوى الكلام . سنجد أن ثمة شخصيات مع أوصافها منخرطة في قضية ما . سنجد السياج والقناة والبطل . وتجري القضية وفق مسار يصوره المخطط التالي ، بواسطة علامة في شكل أسهم في الحياة المادية ، وفي شكل خط متموج حين يدخل منطقة الأحلام . وأخيراً الجو الذي تسبح فيه الأشياء والعالم المحسوس المحدود بالسياج الممتد إلى مالا نهاية من ناحية ، وبالقناة القريبة من ناحية أخرى :

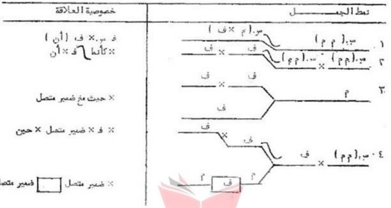


يكشف لنا هذا المخطط عن أن البطل يحاول الدخول في علاقة مع السياج . لكن أوصاف البطل (١) قامته ، (٢) تلاصق القصب ، (٣) وامتداده إلى مالا نهاية تقف عقبات في وجه ذلك . أما القناة التي سيعرفها حين تتقدم به السن فانها تؤثر على خياله تأثيراً عظيماً .

كما يكرس هذا المخطط أيضاً نمط العلاقات التي يرتبط بها البطل مع العالم الذي لايستطيع اكتشاف اسراره التي يتحرزها والتي يدفعه فضوله نحوها من ناحية ، ومن ناحية أخرى تأثير القناة في أحلامه أو في خياله ، أي أن التذبذب بين الحياة التي تتعين بالأشياء العينية الساكنة الجامدة وبين الأحلام غير الواضحة ، المتحركة الشفافة في مياه القناة يعكس صورة الواقع الذي شوهه الخيال ، وأغناه الفكر والشعور .

كل هذه العلاقات التي تدور بطريقة معقدة محسوسة على مستوى التعبير حيث تتناوب الجمل الاسمية التي تصور حالة الأشياء واستمرارها في اللغة العربية مع الجمل الفعلية في مركبات سوف نبحث عنها على صعيد تركيب الجمل .

والحق أننا إذا قمنا باستخلاص بين الجمل الاسمية والفعلية في دائرة الكلام الثانية التي قطعناها أعلاه إلى أربعة مقاطع ، حصلنا على اللوحة التالية :



الرموز المستخدمة في اللوحة السابقة :

س : جملة اسمية
م : مبتدأ
∿ : تجاوز القطع
▭ : جملة معترضة
× : علاقة وثيقة
ف : جملة فعلية ، جملة فعلية خبر لجملة اسمية .

تسود في المقاطع الثلاثة الأولى أعلاه الجمل الاسمية : فالمقطع الأول يتضمن جلتمين اسميتين مرتبطتين بحرف (فـ) وخبر الجملة الثانية منهما جملة فعلية تبدأ بـ (أن) التي تغير من حالة الفكرة وتمهد لشيء من الحركة .

أما في المقطع الثاني ، فالقسم الأول منه يتألف من جملتين اسميتين ترتبطان بحرف (كأنما) كما لو كان الهدف جعل العقبة أكثر سكوناً وجموداً ، وبالتالي جعل المعركة التي يخوضها الطفل التي عبر عنها بجملتين فعليتين متلاحمتين بشكل وثيق بواسطة حرف (ف) أكثر استحالة.

وفي المقطع الثالث ، يغدو مبتدأ الجملتين الاسميتين السابقتين (قصب السياج) فاعلا للجملتين الفعليتين المتصلتين بـ (حيث) وبضمير متصل . فالجملة الأولى منهما (كان يمتد من شماله إلى...) تدخل في علاقة مع الطفل بجملة (حيث لا يعلم له نهاية) ، أما الثانية فان لها تتمة : (آخر الدنيا) التي ستصبح فاعلا أو اسماً لكان في المقطع الرابع من الدائرة .

علينا الآن أن نسوغ عملية التقطيع التي قمنا بها . اذ أن المقطع الرابع من هذه الدائرة ليس مسبوقاً بـ (يذكر) التي تشكل علامة على توقف الدائرة في كل مرة ، كما أنه ليس ثمة ما يضطر هذا المقطع للارتباط بالمقطع السابق عليه . والحق أن الجمل التي تؤلف المقاطع الثلاثة الأخرى ترتبط فيما بينها سواء بعلاقة ضمنية قائمة بين المبتدأ أو الاسم في الجملة والخبر أو بأحد أدوات الربط التي أشرنا إليها : ف، كأنما، أن، كما لو أن، أو بضمير متصل فقط. في حين أنه لاشيء من ذلك يربط المقطع الرابع بما يسبقه ، وانما على العكس ، فان الوقف بينه وبين الجملة السابقة عليه يؤكده تكرار المبتدأ أو اسم كان : (وكان آخر الدنيا) . وهذا ما يوجب أن يمهد هذا المقطع لتأمل سيسلك درباً طويلة نحو المستقبل للاشارة إلى القناة التي لم يعرفها الطفل الا حين تقدمت به السن ، وسيقوم من ناحية أخرى بغزو لحقل الأنا للاشارة إلى تأثير القناة في خيال الطفل .

يتضمن الرسم التخطيطي لهذا المقطع الأخير فرعين : يتألف الأول من عنصرين فعليين يعبران عن الحركة في الزمن ، أما الثاني فتقطعه العبارة المعترضة التي أشرنا إلى أهميتها في كلام طه حسين . ويدل هذا الرسم على الوظيفة التي يقوم بها هذا المقطع والقائمة على التحرر من (الحكاية) ومن مجرى القصة العادي للتنقل بحرية على محور الزمن ومحور الحياة النفسية الذي تتالى عليه مختلف حقول الوعي واللاوعي .

ان البحث عبر مفردات نص ما عن تركيبه قمين بأن يوضح لنا نظام المؤلف قد وجهنا نحو فرضية مفادها أن الكاتب كان قد حاول أن يبني من حول الطفل — البطل ، العالم الذي سبق له أن عاش فيه وطبع بطابعه . ولقد أتاحت لنا دراسة فقرتين من النص ادراك الطريقة التي طور بها طه حسين نظامه بحيث تمكنا من ضبط دلالة مستوياته المختلفة . وهكذا تمكنا من خلال وضع يدنا على استخدام الجمل المعترضة والتكرار والتعارض في تحليل الفقرة الأولى ، وعلى ملاحظتنا تركيب الجمل في الفقرة الثانية ، أن نقتطف نماذج القص التي علينا القيام الآن باختبارها ومضاهاتها على مجموع النص .

٣ — الحكاية والقصّ :

سنقوم الآن بتحليل مجمل النص على مستوى القص انطلاقاً من زاويتي التعبير والمعبر عنه لنرى ماهي مختلف مستويات استغلال المعنى . وسنبدأ من مجرى النص الظاهر شكلاً لتضبط البنية الضمنية معتمدين على النماذج التي قادنا إليها تقطيع الفقرتين اللتين اخترناهما كعينة .

أ — التقسيم الشكلي للنص :

يؤلف النص الذي نقوم بدراسته وحدة شكلية من الكلام بما أنه يغطي كلية الفصل الأول من سيرة طه حسين الذاتية . وهو يتألف من عشر فقرات ذات أطوال متباينة تصورها اللوحة التالية :

رقم الفقرة	الطول بعدد الاسطر	عدد الاسطر
١		٣
٢		٢١
٣		٤
٤		٩
٥		٩
٦		١٦
٧		١٠
٨		٨
٩		١٣
١٠		٥

ان **الخطوط** التي ترسمها أطوال الجمل المحسوبة على أساس عدد أسطرها **تكشف لنا عن وجود ثلاث رؤوس** تقع في الفقرة الثانية **(٢١)** سطراً والفقرة السادسة (**١٦ سطراً**) والفقرة التاسعة (**١٣** سطراً) . ويمكن لهذه الرؤوس أن تؤلف قوى بنية قص ممكنة لابد من أن نتأكد بواسطة خاصيات دلالية على المستوى الثاني .

فاذا ما أخذنا بعين الاعتبار الثابت (عدد الجمل) ، حصلنا على تقسيم للنص يمكن تصويره على النحو التالي :

رقم الفقرة		عدد الجمل
١	/___/	١
٢	/___/___/___/___/___/___/___/___/___/___/	١٠
٣	/___/	١
٤	/___/	١
٥	/___/	١
٦	/___/___/___/___/	٤
٧	/___/___/___/___/	٤
٨	/___/___/___/	٣
٩	/___/___/___/	٣
١٠	/___/___/	٢
	المجموع	٣٠

وانطلاقاً من هذا التقسيم الشكلي ، سوف نبحث عن نموذج قمين بأن يساعدنا على استخلاص بنية وظيفية من مجمل النص . ولهذا فسوف نعود إلى التقطيع الجزئي الذي قمنا به على دائرتي الكلام قبل قليل .

ب – تقطيع النص :

١ – من وجهة نظر التعبير :

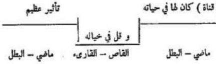
ان تقطيع النص من وجهة نظر التعبير سيأخذ بعين الاعتبار في آن واحد التقسيم الشكلي للنص والخاصيات التي تبينت لنا دلالاتها أثناء تحليل المساحة النصية .

لقد أظهر تقطيع دائرتي الكلام بنى تتمفصل من ناحية على محور (الحاضر / الماضي) ، ومن ناحية أخرى على محور (الحضور / الغياب) للمستمع (الأمر) . ويوجد هذان الطرازان من البنى في أنماط الجمل التالية :

النمط الأول :



النمط الثاني :



سوف نبحث عن هذين النمطين من البنى في مجمل النص لنرى إذا لم يكن يوجد فيه بنى أخرى معدة انطلاقاً من عناصر تدخل في مركب النمطين المعزولين . وبعبارة أخرى فانه يتوجب علينا عزل العناصر التالية :

١ – العناصر التي تنطبق على القاص والتي سنرمز لها ق

٢ – العناصر المتعلقة بالبطل والتي سنرمز لها ب

٣ – العناصر الخاصة بالقارىء والتي سنرمز لها ر

ان (ق) و (ب) و (ر) يمكن أن تظهر في النص اما مستقلة أو ضمن مركبات مختلفة .

وسنتناول في اللوحة التالية النص جملة جملة محددين البنى :

رقم الجملة	نمط البنية	الرمز
١	القاص يتكلم في الحاضر	ق ب
٢	القاص يتكلم بالماضي (خليط)	ق
٣-٤-٥	جزء من ق يليه عنصر من ب	ق + ب
٦-٧	القاص يتحدث عن الماضي (خليط)	ق ب
٨-٩-١٠	جزء من ق يليه عنصر من ب	ق +ب
١١	جزء من ب مع ق ر محذورين	ب / ق ر /ب
١٢-١٣-١٤	جزء من ق يليه عنصر ب	ق + ب
١٥-٢٦	أحداث من الماضي تتعلق بالبطل ب	ب
٢٧	جزء من معترضة قاص / قارىء	ب / ق ر / ب
٢٨-٣٠	أحداث من الماضي تتعلق بالبطل	ب

لنصور الرموز السابقة وفق العلامات التالية :

ـــــ	= ق
...	= ب
ـــــ...	= ق+ب
ـــــ×...	= قب(خليط)
...//...	= ب / ق ر /ب

ويصور الجدول التالي مجمل النص مقطعاً على مستوى التعبير :

رقم الفقرة	رقم الجملة	بنية المقاطع	نمط التعبير
١	١	——	قاص (حاضر)
٢	٢	•••×——	خليط
	٣	•••——	قاص+ بطل (حاضر + ماضي)
	٤	•••——	قارىء/بطل(حاضر–ماضي خليطين)
	٥	•••——	
	٦	•••×——	
	٧	•••×——	
	٨	•••——	قاص+بطل(حاضر –ماضي)
	٩	•••——	
	١٠	•••——	
	١١	•••//•••	بطل/قاص–قارىء/بطل
٣	١٢	•••——	قاص+بطل(حاضر –ماضي)
٤	١٣	•••——	= = = =
٥	١٤	•••——	= = = =
٦	١٥	•••	بطل (ماضي)
	١٦	•••	= =
	١٧	•••	= =
	١٨	•••	= =
٧	١٩	•••	= =
	٢٠	•••	= =
	٢١	•••	= =
	٢٢	•••	= =
٨	٢٣	•••	= =
	٢٤	•••	= =

يكشف لنا الجدول السابق عن تقطيع النص يتوزع على وحدات يتدخل فيها القاص والبطل والقارىء،تبعاً لخمسة أنماط من البنى تبين لنا :

١ – القاص وحده متحدثاً عن ذكرياته (ق)
٢ – القاص متحدثاً عن نفسه ومستدعياً ماضي البطل (ق + ب)
٣ – القاص يعلق على الذكريات التي يستدعيها (ق ب خليط)
٤ – القاص يتدخل في قصة البطل مخاطباً القارىء (ب / ق ر / ب)
٥ – قصة البطل تدور كما جرت في الماضي .

سيفيدنا تقطيع التعبير على هذا النحو أساساً في تحليل المعبر عنه .

٢ – من وجهة نظر المعبر عنه :

بين لنا تحليل دائرتي الكلام اللتين قطعناهما أهمية التعارض في المعبر عنه لدى طه حسين. لنر الآن ما اذا كان بوسعنا استخلاص التعارضات التي تسمح لنا بتحديد المعنى الضمني للمعبر عنه في النص الذي أتينا على تقطيعه من وجهة نظر التعبير :

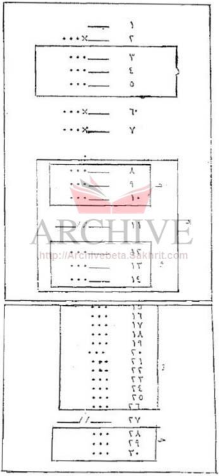
التعارض الأول (أ / ب) : كشف مقارنة الدائرتين اللتين حللناهما تعارضاً يتكرر ثلاث مرات بين (يكاد يذكر) و (يذكر) فاذا ما أخذنا بعين الاعتبار النص كله نجد فيه أن الجزء الذي يتحدث فيه القاص عن ذكرى غامضة أو محددة (يكاد يذكر) أو (يذكر) يعارض الجزء من النص الذي تروى فيه الأحداث دون أي اشارة للذكرى ، مثلا : (ثم تنيمه أخته .. إلى آخر النص) .

التعارض الثاني (ج / د) : وهو تعارض المقطعين (ج) و (د) من أ : (يكاد يذكر أنه حين ..) التي تعارض (د) : (هو يذكر هذا السياج .. كان يحسد الأرانب ... كان يحب الاستماع إلى الشاعر .. يخاف قدوم أخته ..) .

التعارض الثالث (ﻫ / و) : داخل (د) تعارض ذكرى السياج (ﻫ) ذكرى الشاعر .

التعارض الرابع (ز / ﺣ) : يقوم هذا التعارض الأخير في الجزء (ب) بين موقف البطل في الليل الذي لا يستطيع سوى الالتفاف بالغطاء (ز) وموقفه في الفجر حين ينشط في مجالات مختلفة .

وتصور اللوحة التالية هذه التعارضات :



* تشير الاعداد هنا الى أرقام الجمل .

نلاحظ في اللوحة السابقة أن هناك بعض الجمل التي لاتندرج ضمن التعارضات التي عددناها ، وهي الجمل التي تحمل الأرقام ١و٢و٦و٧و١١و٢٧ . سوف نحلل اذن بنية أزمنة مجمل النص لنر ما اذا كانت تقدم دلالة الجمل الواصلة :

رقم الفقرة	رقم الجملة	نمط الجملة الرئيسية	الزمن	المدلول
١	١	فعلية	ناقص	حاضر
٢	٢	اسمية + فعلية	ناقص + كان	حاضر – أمر
	٣و ٤و ٥	فعلية + اسمية فعلية	تام ———	حاضر
			تام	ماضي بسيط
	٦و ٧	فعلية (خليط)	تام + كان	شرطي/ماضي بسيط
	٨و٩و١٠	فعلية + اسمية مع كان	ناقص	حاضر + أمر
	١١	اسمية	كان	ناقص
٣	١٢	فعلية + فعلية	ناقص + كان	حاضر+أمر
٤	١٣	= =	=	=
٥	١٤	= =	=	=
٦—١٠	١٥—٣٠	فعلية	ناقص + كان	ناقص

اذا حللنا بنية الجمل وبنية الأزمنة اللتين صورناهما أعلاه ، ندرك أن الزمن المستخدم لسرد أحداث الماضي هو المضارع مع (كان) الذي يعبر عن الجو العام للماضي والانجاز الذي يميز في هذا الماضي أحداثاً محددة .

والجمل الواصلة التي تبقى خارج التعارضات تمثل أيضاً تعارضاً بين الزمن الذي يميز الجو والانجاز الذي يشكل نواة المعنى .

وهكذا ، فان المنجز في الجملة رقم (١) : « وضعه الله » يعارض الحاضر العام في النص . أما الجملة (٢) فلا تتضمن منجزاً وانما تلخص دائرة الكلام التالية كلها والتي تتضمن كل جملة فيها فعل ماضي . وتتضمن الجملة (٦)فعل ماض مسبوق بـ (كان) : (كان قدبقي)، وكذلك الجملة (٧) : (كأنه رآه أمس) ، وكذلك الجملتان (١١ و ٢٧) اللتان تتضمنان صيغة الأمر التي رأينا دورها في بنية التعبير . يمكننا القول اذن ان ثمة نوعاً من التقارب بين آثار المعنى والزمن علينا تقييمه من خلال دراسة الأسلوب .

ج — نظام المؤلف :

١ — الخواص الثابتة للنظام :

لنعد الآن إلى اللوحة التي تمثل التعارضات التي يعتمد عليها تقطيع المعبر عنه لنستخلص منها الخواص الثابتة لنظام المؤلف :

— الخاصة الأولى : وهي الخاصة التي يقوم عليها التعارض الخامس المقطعين و / ح للانطلاق من أحداث الماضي . وتتعلق هذه الخاصة بالطريقة التي عيشت بها الأحداث في الطفولة. ففي (ح) يخاف الطفل وحيداً في الليل ، ويريد الا حتماء مما يتصوره على هيئة عفاريت تريد به الشر حسب تفكيره . أما في (و) فان الطفل على العكس ينشط منذ الفجر : فيستدعي الوقائع ويغني ويوقظ اخوته وأخواته .

— الخاصة الثانية : وهي التي يقوم عليها التعارض الأول للمقطعين أ / ب . وتتعلق هذه الخاصة بالمعالجة التي خضعت لها الوقائع التي عاشها البطل في طفولته والمشار إليها أعلاه . فقد ظل بعضهما متاحاً واستخدم لبناء شخصية الطفل ، وهي الوقائع الموجودة في (أ) ، وبعضهما الآخر امحى نسبياً بسبب العذاب الذي رافقها عندما عاشها الطفل ، وهي الوقائع المروية في (ب) .

— الخاصة الثالثة : وهي تميز مختلف أنماط التذكر ، وعليها يقوم التعارض الثاني للمقطعين ج / د . وتبدو الذكرى وفق هذه الخاصة اما احساساً بالهواء والضوء والحركة الخفيفة (ج) أو شيئاً أكثر اختماراً : مشاعر يحسها الطفل في بعض الأجواء (د) .

— الخاصة الرابعة : وهي تميز مختلف الأوقات التي ترافق الذكريات المروية . وعليها يعتمد التعارض الرابع للمقطع (ز) الذي يعارض المقطع (حـ) .

— الخاصة الخامسة : وهي تميز انبعاث الذكرى . وعليها يقوم التعارض الثالث للمقاطع هو : و — د . ووفق هذه الخاصة تنبعث ذكرى السياج بحدة تبدو معها للمؤلف كما لو أنها حدثت أمس . وعلى العكس من ذلك ، فان الوقائع الثلاث الأخرى قد أشير إليها بوصفها عادات اكتسبت ، وهي تؤلف نوعاً من قاع لوحة .

٢ — وظيفة النظام :

ان وظيفة نظام القص اذن تحليل احداث طفولة المؤلف لرؤية الكيفية التي عيشت بحسبها

وبحث ماآلت إليه مع مرور الزمن ودراسة أنماط الذكريات التي أستعيدت ، وتقييم كل هذه العناصر .

ويذكر هذا العمل بعمل المحلل النفسي الذي يبحث لدى مريضه عن الحدث الذي كبته هذا الأخير لأنه لم يتمكن من تحمل مسؤوليته والذي يحاول الطبيب إعادته إلى مستوى وعي مريضه ليحرره منه .

فإذا مالخصنا النص تبعاً للنموذج الذي نقترحه ، حصلنا على المخطط التالي :

يبحث المؤلف عن ذكرى ، لكنه لايستطيع العثور على التاريخ أو الوقت الذي حدثت فيه الواقعة التي يريد استدعاءها ، إلا أنه يرجح وقوعها في جو ملبد قد يكون الفجر أو العشاء .

وفجأة تنبثق في ذاكرته رؤية السياج الذي كان يحدد عالم الطفل . فتتداعى معها ذكريات أخرى ذات علاقة به ، فبعد العشاء ، وفي جو الغسق العذب ترتسم حلقة الشاعر ثم تأتي أخت الطفل لتصحبه إلى أمه ، وأخيراً يدور فيلم الأهوال الليلية بينما ينام أخوة الطفل وأخواته ، يليه الفجر المنقذ المرتبط بصورة الأب الذي ينهي الفصل .

يضاف إلى ذلك ، وقد رأينا ذلك في الجدول السابق ، أن النص يتوزع على قسمين على الصعيد التركيبي للتعبير الذي يمايز بين الحاضر والماضي ، كما أن المؤلف يقسم المعبر عنه وفق جزءين كبيرين (آ)و(ب)يتضمن احدهما الغسق والآخر الفجر.هذاالتصنيف إلى أربعة أجزاء يعزز وظيفة البحث الذي أتينا على تبيانه . فالعدد أربعة هو في العادة العدد الذي يفيد في التوجيه . فهناك النقاط الأربع الرئيسية التي تناظر زوايا الأرض الأربع المستشهد بها في التوراة ، وهناك أيضاً الطباع الأربعةالتي يحقق توازنها الدقيق الصحة حسب الطب القديم . وبوجه عام ينطلق التحليل من العدد أربعة ، وهذه هي الطريقة التي استخدمها طه حسين لكي يضع في الفصل الأول من كتابه نظام تحليل ذكرياته . وعلينا أن نلاحظ أنه إذا كانت دوائر الكلام تتركب على أساس العدد ثلاثة ، وهو رقم مكرس للمحاكاة والقياس ، فإن الفقرتين السادسة والسابعة في الجزء الثاني من النص اللتين ترويان حكاية الأهوال الليلية تعد كل منهما أربع جمل .

د ــ سياق الكلام وتسلسل العناصر :

يختلف سياق الكلام وتسلسل العناصر في جزئي النص الكبيرين . ففي الجزء الأول منه

يحدد المؤلف منذ البداية أن الذكريات ليست من ذاكرة عقلية سجلت علامات نظمت وفق تسلسل تاريخي وإنما هي تنتمي إلى عالم الأحاسيس الذي ينبثق دون ترتيب واضح .

وهكذا فإن الطفل يعثر على جو أكثر مما يعثر على واقعة . وهذا الجو يتألف من هواء فيه شيء من البرد ومن ضوء خفيف وحركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه . ثم تظهر الذكريات عن المعركة مع السياج والسعادة المشتركة مع جمهور الشاعر التي تكدرها هموم الأهوال الليلية . هذه الذكريات المرتبطة بفصول مختلفة من طفولة الصبي تؤلف عناصر مجموعة متقطعة تتسلسل مقاطعها وفق نظام يتناسب مع منطق يقوم على أعمق صعيد من المعنى . وعلى مثال الحلم ، ثمة صور كرؤية السياج تنبثق على غير انتظار تستدعي وفق تداع حر مجموعة أخرى من الذكريات .

ه — مستويات استغلال المعنى :

رأينا أثناء تحليلنا لنظام المؤلف أن وظيفة النص الذي نقوم بدراسته تقوم على وضع بحث قمين بالإجابة على الاستفهام الذي يطرحه طه حسين . فهل يمكننا القول أثر انتهائنا من قراءة الفصل الأول من كتابه أن ثمة إجابة ما قد قدمت عن هذا الاستفهام ؟ . كان المؤلف يبحث عن تاريخ معين ، ويضبط (وقتاً) ، وكان يتمنى حدثاً ، فتتقدم له ذاكرته صورة سياج تمتزج بها ذكريات أخرى أكثر تحديداً . ولكن ليس هناك أية إجابة عن السؤال المتضمن معرفة ماذا حدث في ذلك اليوم في الفجر أو عند الغسق ؟ . يضاف إلى ذلك أن السياج مرتبط بالغسق لا بالفجر الذي تبدو القناة أثناءه . هل يمكننا أن نستنتج أن السياج يمكن له أن يكون موضوع ما يسميه المحللون النفسيون (تكثيفاً) ، وهل يلعب دور رمز انعزال الطفل الذي قادنا إليه تحليلنا عدة مرات ؟ . إن مما يسهل اللجوء إلى هذه النزعة الرمزية الإجابة التي يقدمها طه حسين على الاستفهام في الفصل الرابع من كتابه — ومرة أخرى رقم أربعة — والتي نعلم منها أنه وعى مصيبته أثناء حادث حدث خلال عشاء عائلي . ويضيف المؤلف أنه بدءاً من ذلك اليوم وحتى لقائه بتلك التي أعادته إلى حياة شبه طبيعية كانت حركاته موسومة ببعض التحفظ ، إذ أن المغامرة البعيدة قد طبعته إلى الأبد .

ومهما يكن من أمر ، ولكي نبقى مع النص ، نقول أن أكثر العناصر إيجابية في في التحليل الذي قمنا به يكمن في النهاية في الوصف الذي يقوم به المؤلف لوظيفة التحليل النفسي التي يريد القيام بها منذ بداية روايته . لأنه إذا كان صراع البطل مع السياج ومقاومته

غير المجدية لأخته وحكاية أهوال الليل تقدم لنا معلومات مفيدة عن عاطفية الطفل المفرطة وغنى مخيلته اللامحدود ، فإن مختلف هذه الأحداث تسمح لنا أيضاً أن ندرك أن كل الوقائع المسرودة لا تكتسب معنى على مستوى التصور إلا بمقدار ما تتخذ مكانها بالنسبة للحدث الرئيسي الذي جرى ذات يوم ، يوم لا يستطيع أن يعرفه سوى الله ، كما يشير إلى ذلك طه حسين في بداية كتابه . وهذا الاستفهام الذي يقوم به النص يقودنا بدورنا للاشتراك في (اللعبة) التي يقترحها وإلى اصدار بعض الفرضيات مستندين إلى مختلف مستويات استغلال المعنى . وإننا لنستشعر في الواقع الجملة المعترضة الوحيدة في النص كما لو أنها معلقة في الأبدية بانتظار دمجها في مجموع النظام ، هذه الجملة المعترضة التي لا يمكن أن نراها إن لم نعزلها على مستوى التركيب ، هذا المقطع العادي : (على جهله حقيقة النور والظلمة) الذي يبدو انبثاقه غريباً غرابة انبثاق (سياج القصب) في ذاكرة القاص ، لا يفوته أن يكتسب مدلولا أساسياً على مستوى آخر ، على مستوى الأسلوب أولا ، وهو الذي يغني طه حسين عبر الكلمات بمدلولات جديدة ، ثم على مستوى التصور ، حيث نستنفذ فيه دلالات هامة بشخصية وثقافة المؤلف .

خاتمة

سمحت لنا الدراسة التي قمنا بها على صعيد المفردات أن نرى أي نوع من الكلمات اختار طه حسين من اللغة العربية وكيف استخدمها وبأي مدلول من مدلولاتها . أما تحليل مساحة النص من خلال تقطيع دائرتي كلام من النص فقد بين لنا طرق تعبير المؤلف وقدم لنا نماذج موضحة على مستوى الكلام . وأخيراً فإن دراسة القص والبحث عن المعنى في التعبير عنه قد كشفت لنا وظيفة القص والنظام الذي اتبعه المؤلف .

بيد أن كتاب طه حسين الذي اخترنا منه هذا النص يقدم مجموعة من المتناقضات . فقد كتب خلال تسعة أيام أثناء رحلة قام بها المؤلف إلى أوربا ، لكنه كان نتيجة حياة كاملة من التحضير والمراس ، كما أنه بالنسبة لمؤلفه علامة تحرر . ولهذا فإننا نستطيع نحن أنفسنا أن نتناوله على عدة مستويات.على مستوى القصة التي تنقلنا إلى جو غريب لعالم مرئي عبر الحجاب الذي سقط على عيني الطفل،طفل يشارك بالعقل والقلب والخيال حياة قرية مصرية في الربع الأول من هذا القرن ، بل وكذلك على مستويات أكثر عمقاً تسمح لنا بفهم شخصية وثقافة المؤلف ، مثلما تسمح لنا بفهم أبعاد الدور الذي قام به في عصره .

لذلك فإن التحليل الذي قمنا به لن يكون كاملا مالم يستتبع بدراسة أسلوبية . غير أن أسلوب طه حسين يؤلف ميداناً هو من الثراء بحيث يبدو لنا وجوب تكريس دراسة خاصة به . لقد شق لنا التحليل النصي الذي قمنا به الطريق إلى ذلك بالقائه الضوء على مختلف الطرق التي لجأ إليها المؤلف : استخدام التعارض ، الجمل المعترضة ، التكرار . . ، وبعزل بناها المفضلة الثلاثية والرباعية ، ووضع تمفصل كلامه حول محاور الماضي والحاضر ، التأمل والذاكرة ، الحلم والواقع ، وبالإشارة إلى انتشار الدلالة على مستويات مختلفة : مستوى الوعي واللاوعي ، ومستوى الواقع والرمز .

وعلينا ، انطلاقاً من معطيات المفردات والبنى السماتية والقصصية المستخلصة من تحليلنا ، أن نحدد ظواهر الأسلوب ، وتقارب الآثار ، والتكرار الذي يسهل ذاكرة القارئ الأسلوبية ويؤثر آثار التراكم ويكشف عن الخواص التي تحدد أصالة كتابته .

وأخيراً فإن على التحليل الذي قمنا به أن يؤدي إلى مستوى تصوري وأن يقود للكشف عن الملامح الشخصية للمؤلف ولمن يعكس ثقافته . كيف يسعنا الا نستشعر العديد من الايحاءات الإسلامية في هذا الفصل وحده ؟ . فاسم الله المذكور في الجملة الأولى من الكتاب وفي الفقرة التاسعة من الفصل الأول حين تذكر لازمة الأغنية التي تتغنى بها النساء (الله ياليل الله) يكفي لطرد أشباح العفاريت الشريرة ، وهناك أيضاً ذكر الوضوء والصلاة والمتصوفة وحركاتهم في حلقات الذكر ، والعالم السفلي المسكون بالعفاريت . . كيف لا نرى أيضاً ارتباط طه حسين العميق بالاسلام الذي يحمل في نفسه طابعه العميق الراسخ ، وذلك من خلال المقارنة التي يعقدها بين الصوفية والعفاريت الشريرة ، مقارنة تندرج في خط الاسلام الأول الذي يرى في المتصوفة ، مثل (تلبيس ابليس) لابن الجوزي ، أما دجالين وأما أنصار الشياطين ؟ .

بل كيف لا نقدر أيضاً أن محاولات الاستبطان التي قام بها طه حسين وبحثه في ميدان النفس المحرم يحمل لعالم الشرق الاسلامي مبادئ تصور جديد كان يشق طريقه في الغرب ؟ . وكيف تدهش لرؤيتنا هذا العقل الذي كان يعكس علائم فضول موضوعي للعالم قد استعدى وأقلق المحافظين من معاصريه والمتزمتين منهم؟ . أولا يحتطم طه حسين في نموذج المحاكمة والتعليل الذي يقوم به في الفقرة الثانية من كتابه التي حللناها نموذج التعليل ذي الوجهين العزيز على المحافظين ؟ أولا يستعيد صيغة القياس الأولى ذي الأبعاد الثلاثة ؟ ثم ، ألم يكن طه حسين وجها ثورياً حين كان يحاول البحث في التاريخ عن دلالة لا يعرف سرها حسب المحافظين سوى

الله ؟ . أم يكن فكر طه حسين أيضاً وفي الوقت نفسه مخلصاً لنظريته الذرية عن (حالات النفس) التي تتتابع والتي نعرفها بمعارضة بعضها بالبعض الآخر ، ومحاكته التي تنبسط في صيغة جدلية من الإختلاف والتعارض والتبادل والغموض ، حيث يصدر من التناوب عن محاكمة « مشتقة » لكنها دون أي شك اسلامية ؟ . .

إن تحليلا أكثر عمقاً لفكر طه حسين يكشف لنا على وجه اليقين أن هذا المفكر الكبير الذي كشف لديه عن عديد من التناقضات وربما كان في النهاية مسلماً أكثر إخلاصاً من معاصريه لدين لم يهدم أسوار جموده البائسة إلاّ من أجل إحياء الفكر الديني وايقاد جذوة ، إذ تصدر عن ينابيعه الأولى ، إنما تمنحه دفعة وحيوية جديدتين .

وفي ذلك حقاً إنما يمكن اعتبار طه حسين فولتير العالم العربي .

الأدب المقارن بين التقليد والحداثة

د. جمال شحيد

من بين الاختصاصات الأدبية التي تطوّرت كثيراً في القرن العشرين ، لابد من ذكر الأدب المقارن . بيد أن هناك سؤالاً يجب طرحه هنا ألا وهو استعمال « الأدب المقارن » أو « الآداب المقارنة » . لقد درج استعمال المفرد في عدد من اللغات الأوروبية كالألمانية Vergl ichande Literatur — أي الأدب المقارن — والفرنسية La Litteatuue Coparée . — أي المقارَن — والانكليزية Comparative Literature — بدون أي تحديد لصيغة الحاضر أو الماضي — ؛ إلاّ أن اللغة الايطالية مثلاً تستعمل Litterature Comparate — أي الآداب المقارَنة — . وهذا يدفعنا أيضاً إلى التمييز بين الأدب العالمي ، والأدب العام والأدب المقارن . فماذا نعني بكل تسمية؟ يُعنَى الأدب العالمي Wold Literature Littrature universelle أو كما يقول « غوته » في محاوراته مع أكيرمان Weltliteratur ، يُعنَى بدراسة تاريخية عالمية لمختلف الآداب الوطنية . ويجدر بنا في هذا الصدد ذكرُ معهد مكسيم غوركي

في موسكو الذي يبحث في آداب مختلفة لقوميات عديدة في القارات الخمس ، ملمّحاً أحياناً إلى وجود تأثيرات أجنبية بين هذا الأدب وذاك .أما الأدب العام general literature , littérature générale فيُعنى باستخراج عدد من الثوابت — كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية الخ . . . — كما يُعنى بنظرية الأنواع الأدبية ، كإبراز العناصر المشتركة في المسرح الفرعوني والمأساة اليُونانية والمسرح الديني الفرنسي في القرون الوسطى ومسرح « راسين » والمسرح الأليصاباتي ومسرح الـ « نو » أو الـ « كابوكي » اليابانيين والأراغوز التركي والأوبرا الصينيّة الخ . . . ونستخلص من ذلك أن الأدب العالمي هو أدب تحليلات منفردة بينما الأدب العام هو أدب تركيبي . ويمكننا القول إن الدراسة المقارنة للآداب القومية التي بشكل مجموعُها الأدب العالمي يجب أن تتيح لنا في النهاية استخلاص نظرية عامّة للأدب.وما طريقة الأدب المقارن في هذا الصدد إلا انتقال من التحليل المجرّد لكل أدب بمفرده إلى التركيب الشامل للأدب بصورة عامّة . ومازلنا — والحق يقال — في أوّل الطريق ، إذ أن الجهود الجماعية المنظمة التي بذلت وستبذل ستحقق لنا بعد عشرات السنين الأمل المنشود في نظرية الأدب . وللوصول إلى تحديد التقليد أو الحداثة في الأدب المقارن ، لابد من تلّمس المؤشرات في التطوّر التاريخي والمنهجي للأدب المقارن قديماً وحديثاً .

١ — قِدم النزعة المقارنة :

يخطئ كل من يعتبر أن المقارنة نشأت في القرن التاسع عشر أو القرن العشرين . فنجد الأكاديين مثلاً يستخدمون في ملحمتهم

« جلجامش » بعض الموضوعات المستقاة من الأساطير والملحمة السومرية . كما نجد السومريين يجمعون قواميس مقارنة بين عدّة لغات . ونجد الظاهرة نفسها في الأدبين اليوناني واللاتيني ، اللذين اتجهت نحوهما نظريّة المحاكاة (imitation des Anciens)عقب النهضة الأوروبيّةبشكلعام وفيالقرن السابع عشر بشكل أخص في فرنسا . كما نجد ، على صعيد ضيق ، لدى بعض النقاد العرب الأقدمين اهتماماً بإقامة موازنات بين بعض الشعراء العرب في العصرين الأموي والعباسي . كما نجد الكاتب الفرنسي « مونتسكيو » يقارن العروض الفرنسي بعروض بعض اللغات الأوربية ، والكاتب الفرنسي « فولتير » يدرس عناصر الملحمة في كتابه « **محاولة في الشعر الملحمي** » .

بيد أن العصر الحديث الذي تميّز ببرامجه الثقافي البابلي وبتطور هائل في مجال الترجمة ، فرض ايديولوجية الانفتاح التي يلعب فيها الأدب المقارن دوراً أساسياً ، لاسيّما وأن الشوفينية النازية والفاشيّة كانت تعتبر مثل هذا الانفتاح انحطاطاً وتخلفاً . وأكبر مثال على ذلك هو أن الجمعيّة الدولية للأدب المقارن لم تعد مقصورة على الغرب الرأسمالي بل أصبحت تضم ممثلين عن مختلف الدول في أوربا الشرقية وآسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . ومنذ عشرين سنة تقريباً بدأت تتبلور منهجيّة الأدب المقارن ومدارسه المختلفة وآفاقه في العصر الحديث .

٢ — إشكالية النزعة المقارنة :

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حدّد أحد تلاميذ الشاعر

الألماني غوته ، اللغات العشر Dekaglottismus الضرورية في الأدب المقارن آنذاك بتركيزه على عشر لغات أوربية هي الألمانية والانكليزية والاسبانية والفرنسية والهولندية والهنغارية (لأنّ صاحب هذه النظرية هنغاري الأصل) والايسلندية والايطالية والبرتغالية ، والسويدية واللاتينية كشرّ لابد منه . والواقع أنّ هذه النظرة الجغرافية الشوفينيّة تَعْتَبِر أوربا الغربية مركزاً للثقافة والحضارة الإنسانيتين وتُغْفِل الحضارات السلافية والعربية والايرانية والهندية والصينية واليابانية كما تنسى كليّاً أفريقيا السوداء وتغفل عن ثلاثة آلاف سنة من الآداب السنسكريتية واليونانية والصينية .

أما في النصف الثاني من القرن العشرين فقد اتسعت آفاق الأدب المقارن بحيث أخذت تشمل مختلف شعوب العالم الثالث وتفسخت من جراء ذلك تلك النزعة المركّزة على أوربا . فنرى مثلاً بعض أقطار الوطن العربي تهتم بالأدب المقارن ، ونلاحظ أن الجزائر بدأت تصدر عام ١٩٦٦ الدفاتر الجزائرية في الأدب المقارن . وقد صدرت بالفرنسية تحت اسم Les cahiers algériens de litttérature conparée ، وأن مصر طوّرت هذا الاختصاص بفضل الدكتور محمد غنيمي هلال الذي أصدر عام ١٩٥٣ كتابه « الأدب المقارن » بالاضافة إلى عدد من المقالات المتخصصة في هذا الشأن . كما نجد أن الهند والفيلبين وبولونيا واليابان وبوغوسلافيا ورومانيا وكوبا والبرازيل والبيرو والشيلي ونيجيريا وغيرها من البلدان تُصْدر عدداً من المجلات ، والمنشورات المتخصصة في الأدب المقارن ، كما تنشئ مراكز أبحاث فيه .

وبالرغم من هذا النشاط الملحوظ في الأدب المقارن ، نرى أنّ معظم المهتمين بالمقارنة يستعيدون ماأسماه الأستاذ « رينية ويليك » René wellek عام ١٩٥٨ بأزمة الأدب المقارن . ولاشك أن هذه الأزمة هي على صعيد المنهجية . فما هي أبعاد هذه الأزمة ، أو أنها مجرّد نقاش بيزنطي بين مدارس مختلفة ؟

بالنسبة لممثلي المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن كـ « فيليب فان تيبغم » و « جان — ماري كارية » و « ماريوس — فرانسوا غويار » لاتجوز المقارنة إلاّ بعد التبيّن من وجود علاقات تاريخية فعلية تبرهن ظاهرتي التأثير والتأثر . فمن هذه الزاوية يحق للباحث دراسة العلاقات الجنسية بين « جورج صاند » و « شوبان » وبين مسرحيات « موليير » والـ Cammedia dell'arte الايطالية ، وبين مسرحية الـ « سيد » لكورناي والـ Romancero del cid الاسبانية ، وبين « بوشكين » وعصر التنوير ، وبين هايكو —(١) الشاعر الياباني « باشو » وهايكو الشاعر الفرنسي « جان بولان » . ولكن لايحق له مثلاً أن يجري دراسة مقارنة بين مسرح الـ « نو » الياباني والاوبرا البكينيّة ومسرح شكسبير ، ذلك أنّ العلاقة الممكنة حسب هذه المدرسة هي علاقة تاريخية فقط ، وليست علاقة أدبية . ويجيز ممثّلو هذه المدرسة أن تقام دراسات حول دور الترجمة مثلاً في انتقال الأفكار بين بلد وآخر ، كما يجيزون أيضاً — ولكن بصعوبة — أن تُدرَس المواضيع الأساسيّة الأدبية، كالمرأة في الأدبين

---

(١) الهايكو هو مقطوعة شعرية يابانية الأصل انتقلت إلى معظم اللغات الأوروبية ، وهي مؤلفة من ثلاثة أبيات ، الأول من خمسة مقاطع ، والثاني من سبعة والثالث من خمسة ومن المؤسف أن ترجمة بعض الهايكوات إلى العربية لم تحافظ على روح الهايكو والتقرب من مشكله .

الفرنسي والانكليزي ، والحبّ في الأدبين العربي والفارسي ، بشرط أن يتّم التركيز في ذلك على العلاقة التاريخية : تأثير / تأثر ، ولكن لايحق بأي شكل من الأشكال أن يُبرز أيّ تقييم أدبي أو جمالي .

إلى جانب هذه المدرسة الفرنسية المترمتة ظهرت في الولايات المتّحدة مدرسة مقارنة متأثرة بالنقد الأمريكي الحديث تهتم بالتذوّق والتحليل الشكلي وبدراسة العلاقات الجمالية بين الآداب التي لم يؤثر الواحد منها بالضرورة في الآخر . ويمثل هذا الاتجاه المستشرق الأمريكي الاختصاصي في الأدب الصيني « جيمس هايتوور » James Hiyhtower والمستشرق الهنغاري الأصل الفرنسي الجنسية المختص أيضاً في الأدب الصيني وهو « إتيان بالاز » Etienne Balazs .

وبفضل الجهود الجبّارة التي قام بها كل من التشيكي الأصل والأمريكي الجنسية « رينيه ويليك » مؤلف الكتاب الشهير « نظرية الأدب » والفرنسي « رينيه ايتامبل » والفرنسي « سيمون جون » والسويسري « كلود بيشوا » والفرنسي « أندريه روسو » والروماني « الكساندرو ديما » والهولندي « دو ديغد De Deugd » وغيرهم ، توضحت أبعاد وآفاق الأدب المقارن الحديث . ويعبّر الأستاذ اتيامبل عن ذلك بقوله — أترجم نصه — « لم يخطئ أمثال رينيه ويليك وكثيرين غيره ممّن اعتقدوا أن دراسة تاريخ الآداب المقارنة لاتتطابق مع الدراسة المقارنة للآداب ، . . . وأنّ الدراسة المقارنة للآداب ، بدل أن تقتصر على دراسة الصلات التاريخية ، يجب أن تحاول الوصول إلى قيمة الأعمال الأدبية والبتّ في قيمتها . وما المانع من ذلك ؟ » (انظر كتابه : المقارنة شيء والحق شيء آخر

(Comparaison net pas raison ص ٧١) . وفي الكتاب المشترك لـ « بيشوا » و« روسو » – وهو آخر كتاب فرنسي صدر حول الأدب المقارن – يؤكد المؤلفان أن الأدب المقارن يهدف إلى « وصف وفهم وتذوّق » نصوص من مختلف الآداب في العالم .

وهكذا يمكننا القول إن أزمة الأدب المقارن قد انتهت فعلياً في أواخر الستينات لصالح الاتجاه الانفتاحي الذي يتذوق آداب الشعوب وبقيّمها إن وُجدت بينها صلة تاريخية أو لم توجد . فيكون المرجع الأوّل والأخير في ذلك النص الأدبي وليس فقط النظرة التاريخانيّة (historictiste) إزاء النص الأدبي .

٣ – طرائقية النزعة المقارنة :

لاشك أنّ اتقان اللغات الأجنبية شرط أساسي للتعامل مع آداب شعوب أخرى . إلاّ أنّه من الضروري شرح كلمة « لغات أجنبية » وعدم حصرها في اللغات الأوربية المعروفة في أوساطنا العربية كالانكليزية والفرنسية والألمانية والاسبانية والروسيّة – إلى حدّ ما – . ذلك أنّ شعباً كبيراً كالشعب العربي يجب أن ينمي بين بعض أفراده الموهوبين حبّاً لتعلّم عدد من اللغات في الشرق وفي الغرب . وأرى من الضروري أن يكون بين إختصاصيي الأدب المقارن أناس يتقنون لغات الشرق الأقصى كاليابانية والصينية والفيتنامية والكورية والتيبتية والمنغوليّة ولغات الهند كما ينبغي أن يوجد بيننا أناس يتقنون لغات أفريقيا وآسيا الوسطى والشمالية ، بالإضافة إلى اللغات الأوربية غير الشائعة في مدارسنا وجامعاتنا .

ومن الأهمية بمكان أن تحدث جامعاتنا معاهد تعلّم عشرين لغةً مثلاً مختارة بين الأسر اللغوية المشهورة أكثر من غيرها . وهذه كخطوة أولى نحو توسّع في تدريس عدد أكبر من اللغات . والحق يقال إننا مازلنا متأثرين في اختيارنا اللغات الأجنبية بايديولوجية الانتداب التي تجاوزناها سياسياً ولكننا مازلنا نأخذ بها لغوياً وثقافياً . ومازلنا نعتبر أوربا الغربية كمثال أسمى نتطلع إليه بعيون لاتبصر إلا الأمجادَ والحسنات. وهكذا أصبحنا ملكيين أكثر من الملك ، إذ أن الغرب نفسه لم يعد يتطلع إلى ثقافاته ولغاته وحضاراته كقدوة يجب يحتذي بها باقي الشعوب .وبالتالي من المستهجن جداً أن نغفل عن وجود حضارات إنسانية عريقة لاتكون الحضارات الأوربية أمامها إلاّ صغيرة متواضعة محدودة . وأعطي مثلاً على ذلك الحضارتين الهندية والصينية .

وإذا كان من الصعب تحقيق مثل هذا المشروع على مستوى القطر العربي الواحد ، فيجدر بجامعة الدول العربية أن تتبنى إقامة معهد عالٍ للغات ، ولا شك أنّ منظمة الاونيسكو والجمعية الدولية للأدب المقارن تساهمان في مثل هذا المشروع الحيوي على صعيد الأقطار العربية .

وفي العصر الحديث ، لايسعنا التقدّم في مجالات الأدب المقارن ، إلاّ إذا توفرت بيبليوغرافيا منهجيّة تحليليّة للآداب القوميّة على انفراد وللأدب المقارن ككل . وبما أنّ مثل هذه البيبليوغرافيا تضع نصب عينيهامحاربةالشوفينية بالانفتاح على مختلف الثقافات الانسانية،وبما أنها لاتّهدف إلى تدمير العمران البشري بأسلحة فتّاكة لاتبقي ولاتذر ،

فإنّ معظم الدول التي يقال عنها متطورة لاتعيرها أذنا صاغية ولا تجرؤ أن تنفق عليها ماتسخو في الانفاق على قنبلة واحدة أو سلاح كيميائي أو ذري أو بيولوجي . فإذا كرّست كل دولة بعض الجهد في مجال البيبليوغرافيا المقارنة وسلّمت حصيلة ذلك إلى منظمة الأونيسكو التي تجمعها وتنسقها وتنشرها ، تتوفّر لنا عندئذ بيبليوغرافيا دولية في الأدب المقارن . والحق يقال إن هذا المشروع يتطلّب عملاً دؤوباً شاقاً إذ يُعنى بتحقيق وتصنيف وتنسيق كل ماكتب في مجالات الأدب المقارن،سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر ؛ لا على نطاق الأدب وحسب وإنما أيضاً على نطاق الفنون . إذ إن الأدب يشرح الفنون كما تشرح الفنونُ الأدب . وقد أظهر العلاقة بين الأدب المقارن والفنون الباحث الفرنسي « بول موري » Paul Maury في كتابه: «الفنون والإدب المقارن» Arts et littérature Comparée كما صدرت في هذا المجال أيضاً بعض الأبحاث الجادة عن علاقة الفنون التشكيلية بالأدب ، مثل كتاب علم الايقونات (L'Iconologie) لِ «بانوفسكي»،وعلاقة الموسيقى بالأدب مثل كتاب الموسيقى والأدب (Music and Literature) لِ « براون » وكتاب الموسيقى والآداب في العصر الرومانسي لِ « ليون غيشار » الخ . . . ومازال هناك مجال واسع للبحث مثلاً في علاقة الشعراء الجوالين الأتراك بالموسيقى العربية وبالزجل الأندلسي ، وكذلك أيضاً علاقة الـ « تسيو » — وهو نوع من الشعر الصيني غير الملتزم بالشكل الشعري المعروف في الصين — بالموسيقى الشعبية .

ومغزى الحديث أن الأدب — كتعبير اجتماعي — غير منفصل

عن الفنون والعلوم الأخرى التي تشكل هي بدورها أشكالاً تعبيريّة عن هموم مجتمع ما وتطلّعاته . ومن هذا القبيل يكون الفكر الموسوعي للباحث في الأدب المقارن ركيزة لابدّ منها في عصر بلغ الاختصاص فيه أقصى درجات التوزيع والتجزئة . وكأني بالأدب المقارن الحديث — إن أخذ من هذه الزاوية — خط قطري يتقاطع مع مختلف الفنون والعلوم ، ولايبلغ الاختصاصي فيه شأواً بعيداً إلاّ بعد مضي سنوات طويلة من البحث . ومعظم من أجادوا في هذا المجال قد انتجوا أعمالهم القيمة في سنّ الخمسين فما فوق . فهذا مثلاً الفرنسي « جورج دوميزيل » ينشر القسم الأول من دراسته الجامعة حول الملحمة الهندية — الأوربية في سنّ السبعين . وهذا أيضاً « فيكتور جيرمونسكي » يقدم لنا في سنّ الخامسة والسبعين مؤلّفه الأساسي حول الملحمة في آسيا الوسطى .

٤ — الآفات الجديدة للأدب المقارن :

لم أبتغ من خلال حديثي تيئيس المتطلعين إلى الأدب المقارن الحديث كمغامرة أدبية سهلة، بل وضع النقاط على الحروف . لاسيّما وأن هناك بيننا عدداً كبيراً من المثقفين يعتبرون الأدب المقارن كصرعة أدبية ستزول بسرعة . والحق يقال ، إنّ الأدب المقارن الحديث مازال يعاني في معظم البلدان من تطلّعاته الأمميّة الموضوعيّة . إذ تُرفض فيه القومية الشوفينية بينما تلتقي القوميّة المتفتحة بالأبعاد الكونية المسكونية (الكوزموبوليتية) ، وذلك إلى أبعد الحدود .

على أنّ مشكلة اختيار لغة للعمل مازالت عقبة ستبقى قائمة طالما

بقي هناك تعصّب لغوي قومي سائد عند جميع الدول الكبرى . وللخروج من أزمة لغة العمل هذه ، لابد للأدب المقارن الحديث من إعارة الترجمة اهتماماً كبيراً . إذ يترتب على الباحث في الأدب المقارن — وهو مهيّأ أكثرّ من غيره ربما — أن يكون فنّاناً لغوياً . ولكن من المؤسف أنّ بعض البلدان مازالت تعتبر أجور الترجمة أقل من أجور أية حرفة بسيطة أو عمل عادي .

بالإضافة إلى ذلك ، يهتّم الأدب المقارن الحديث بوضع قاموس تاريخي نقدي للمفردات الشائعة — الغامضة المستعملة كثيراً في النقد الأدبي العام والّتي تترك أكثر من نقطة استفهام في الأدب المقارن ك « الشكلية » و « الواقعية » و « الرومانسيّة » و « الانطباعيّة » و« التأثيريّة » الخ . . .هذا بالاضافة إلى نشأة الأنواع الأدبية عند الشعوب . إذ إنّنا نبقى متأثرين أحياناً كثيرة بمقاييس إقليمية ناقصة ، سقط ضحيتّها أكثرُ من ناقد كبير .

فهذا مثلاً « جورج لوكاتش » يعتبر في كتابه « نظرية الرواية » أنّ الانتقال من البطل الملحمي إلى البطل الروائي قد تمّ مع صعود البورجوازية الأوربية في عصر النهضة . وأصبح البطل الروائي هو المعبّر الحقيقي ، دون البطل الملحمي الاسطوري الذي زال من الوجود في آخر القرون الوسطى ؛ عن التطور السياسي والاجتماعي الذي حصل ، ممّا أحاله عقب الثورة الصناعيّة إلى بطل مأزوم . والواقع أنّ « لوكاتش » قد عالج الرواية في أوربا الغربية ، وعمّم حصيلة أبحاثه على الرواية في العالم . والحال أنّ الرواية اليابانية مثلاً المسّماة « أوكيشيبومونوغاتاري (Ochikubo monogatari) كتبت

في القرن العاشر وفي ظروف لاينطبق عليها تحليل « لوكاتش » الاجتماعي ، وكذلك ظهرت في القرن العاشر أيضاً رواية « جينجي مونوغاتاري »(Genji monogatari)الشهيرة وفي القرن الحادي عشر رواية ساغورومو مونوغاتاري (Sagoromo monogatari) . أمّا الملحمة اليابانية – بالمعنى الحصري للكلمة – فلم تظهر إلاّ في القرن الثالث عشر تحت اسم « جيمبيني سيسويكي » (Gempei Seisuiki) . وإذا رجعنا إلى الأدب الصيني نجد أنّ الرواية الصينية ابتدأت بالمعنى الحصري للكلمة أثناء الحكم المغولي للصين ١٢٨٠ – ١٣٦٨ . ولكنّها بدأت تظهر إلى الوجود في القرن التاسع مع كتاب « رواية الممالك الثلاث » (San kouo tche yen - yi) . وفي كلا الحالتين مثلاً نرى أنّ المقاييس التي وضعها « لوكاتش » لا تنطبق على الأدبين الياباني والصيني ، فكيف يسعه والحالة هذه وضعَ نظرية للرواية بشكل عام ؟

وعندما تتوفر الوسائل الأساسيّة لدى الباحث في الأدب المقارن ، يمكنه عندئذ أن يعالج مباشرة المسائل الأدبية الكبرى التي مازالت معلّقة في الآداب القوميّة ، كالتركيز على الأسباب الدينية والسياسيّة واللغويّة التي طوّرت هذا الاتجاه دون ذاك في نوع أدبي معين وثقافة قومية معينة .

والجدير بالذكر أنّ الهدف الذي يصبو إليه الأدب المقارن الحديث هو خلق نزعة إنسانيّة جديدة على غرار النزعة الانسانية التي نشأت في النهضة الأوربية في القرن السادس عشر (humanisme) ؛ ولكن بشكل أوسع بكثير من شأنه أن يشمل ثقافات وحضارات

وآدابَ العالم بأسره والغاية من ذلك تقريب الانسان من الانسان لتخليصه من دائه الذئبي ، كما يقول الفيلسوف «هوبس» (Homo homini lupus) ، (الانسان ذئب للإنسان) .

ولن يغفل الأدب المقارن الحديث عن الاستفادة من معطيات العلوم الانسانية المعاصرة كاللسانيات وعلم النفس والأنتربولوجيا وعلمي الاجتماع والسياسة الخ . . . ذلك أن النزعة الانسانية في العصر الحديث التي يهدف إليها الأدب المقارن لايمكن أن تترك جانباً العلوم الانسانية الحديثة مع تطوّراتها السريعة . فاللسانيات مثلاً ركيزة لابدّ منها في كل أدب ، ولاسيمّا في الأدب المقارن ، لأنّها مفتاح الدراسات الأدبية الجادّة في العصر الحديث . وكما أن الأدب العام مرتبط ارتباطاً مباشراً بهموم المجتمع ، فلن ينسى الأدب المقارن الحديث أنّ البعد المجتمعي هو البعد الصحيح له . ولذا فإنه يهتّم بمصالح الطبقات الشعبيّة ويربط مصيره بمصيرها ، ذلك أنّ المثقف التقليدي — كما يقول غرامشي — ملتزم بالدفاع المستميت عن البورجوازية والطبقة الحاكمة ويركّز على الأمر الراهن . ولذا لايمكن أن يجد أرضاً خصبة في الأدب المقارن الحديث . أما المثقف العضوي ، حسب غرامشي أيضاً ، فمرتبط مصيرياً بالطبقات الشعبية ومرتَهنٌ وجوده بقضايا التحرر في العالم . وهذا مايطمح إليه الأدب المقارن الحديث .

* * *

مسألة الأدب المقارن

رشيد مسعود

في عدد سابق المحت مجلة « المعرفة » إلى فكرة « الأدب المقارن » . وقد يكون من المفيد ان نعرض ، بايجاز ، بعض النقاط الهامة من هذا العلم الجديد نسبياً .

أدب مقارن أو آداب مقارنة ؟ « المقارنة » هي ، دون ريب ، احدى العلوم التي اكتسبت في القرن العشرين اهمية كبيرة جداً بالنسبة إلى الأهمية التي كانت تعطى لها في الماضي .

نستعمل لفظة « مقارنة » ، لان الألفاظ الأكثر دقة ، والتي تدل على هذه الطريقة ، وعلى نتائجها ، ما زالت عرضة لنقاشات حادة احياناً ، بل مثيرة للجدل . ان التردد اللغوي في اختيار لفظة وافية بالمعاني المقصودة بكلمة « مقارنة » ، انما يدل على دقة الاهتمام ، وعلى الشكوك المشروعة التي تشغل خاطر الكثيرين من المهتمين بـ « المقارنة » في العصر الحاضر .

هل ينبغي القول : الأدب المقارن ، أو الآداب المقارنة ؟ اذا استعملنا صيغة المفرد ، فبماذا نكون نقارن الأدب ؟ هل نكون نقارنه بنفسه ؟ بأي شيء آخر نقارنه ؟ أو هل يكون الأدب المقارن ، موضوع الدراسة ، مرادفاً للأدب العام ؟ في الواقع يبدو ان الأمر غير ذلك ؛ لأن بعض المؤسسات القائمة في بعض البلدان ، وحيث تدرس « المقارنة » ، تحمل عناوين ولافتات تقول : « الأدب العام والمقارن » .

من ناحية أخرى ، وحسب استعمال اللغات الانكليزية أو الألمانية أو الإيطالية أو الفرنسية ... الخ ... تتبدل ، بعض الشيء ، فكرة « الأدب المقارن » (بصيغة المفرد) ؛

أو « الآداب المقارنة » (بصيغة الجمع) . فاللغة الألمانية تعالج المسألة من زاوية « الأدب المقارن » بصيغة اسم الفاعل ؛ في حين ان اللغتين الفرنسية والإيطالية تستعملان عبارة « الأدب المقارن » بصيغة اسم المفعول . أما في أميركا وفي انكلترا فيفضلون استعمال صيغة حيادية : « المقارنة الأدبية » . ذلك انه ، حسب اللغات ، تطرح مسألة منهجية « المقارنة » . ففي احدى الحالات يكون التشديد على فعل المقارنة نفسه ؛ وفي حالة أخرى ، يشددون على النتائج الناجمة عن عملية المقارنة . كما أن آخرين يتساءلون عن العلاقات الدقيقة بين « الأدب المقارن » و« الأدب العام » و « الأدب العالمي » . فعندما أبتدع غوته ، أو على الأقل كرس ، في سياق « محادثاته مع ايكيرمان » ، عبارة « أدب عالمي » ، كان يستعمل ، في اللغة الألمانية ، كلمة مركبة . لكن هذا « الأدب العالمي » الذي خصص له الروس مؤسسة في موسكو حملت اسم ماكسيم غوركي ، تيمناً ، لا ينطبق البتة على « الأدب العام » ، أو « الأدب المقارن » ؛ لأن جميع الآداب العالمية التي يمكننا قراءتها تقتصر على جمع دراسات أحادية ، خاصة بآداب قومية ، مصفوفة جنباً إلى جنب . في احسن الحالات تلمح فيها ، من حين إلى آخر ، بعض التلميحات الكتومة إلى « تأثيرات » أجنبية . فضلاً عن ذلك ، لا نفهم كيف يمكن لهذا « الأدب العالمي » ، الذي يعالج ، دائماً ، معالجة تاريخية ، ان يربط ربطاً تاريخياً بين الأدب الاغريقي القديم والآداب الاميركية السابقة لكريستوف كولومب ، أو بين الأدب المدغشقري وأدب مصر القديم . بالحقيقة ، لايمكن فهم « الأدب العالمي » إلا بشكل تاريخ عام للآداب . أما « الأدب العام » فهو مختلف تماماً ، كما يؤكد أنبه انصاره . فهو يقوم على ان نستخلص من تاريخ الآداب العالمي إما عدداً صغيراً من الثوابت ، كـ (الرومانطيقية ، والكلاسيكية ...) واما نظرية للانواع الأدبية : ما هي ، مثلاً ، العوامل المشتركة التي يمكن عزلها من المسرح الفرعوني ، ومن المأساة الاغريقية ، ومن اسرار القرون الوسطى الفرنسية ، ومن التمثيليات المقدسة الاسبانية ، ومن مسرح الـ « تعزيهات » الايراني ، ومن مسرح راسين ، ومن المسرح الاليصاباتي ، ومن مسرح « نو » أو مسرح « كابوكي » اليابانيين ، ومن مسرح « بونراتو » . أو مسرح « كاراجيوز » أو مسرح الاشباح الكيلالانتاني في الهند الصينية ، أو من الاوبرا البكينية ومن منوعات المسرح الصيني الأخرى ... نرى هكذا ان « الأدب العام » يختلف عن « الأدب العالمي » من حيث ان الأول يمثل مجهوداً شمولياً ، في حين ان الثاني يمثل مجهوداً تحليلياً . لكن لا « الأدب العام » ولا « الأدب العالمي » يتطابقان مع « الأدب المقارن » .

نستخلص أن الدراسة المقارنة للآداب القومية ، التي يشكل مجموعها « الأدب العالمي » ،

من شأنها أن تؤول إلى اتاحة « أدب عام » ، وصياغة نظرية عامة في الأدب . ان منهج المقارنة هو المنهج الذي يتيح الانتقال من دراسة تحليلية ، بالمعنى الحصري ، لكل أدب ، إلى الدراسة الشمولية للأدب بصورة عامة .

يتضح مما سبق أن هذا العلم ، أي « المقارنة » ، لما يزل في بداية مشروع يتطلب عقوداً من الجهد الدائب المنتظم .

لم يولد علم « المقارنة » في القرن العشرين ، كما قد يظن البعض من غير المطلعين كفاية ؛ ولا حتى في أواخر القرن التاسع عشر ، تلك الفترة التي أخذت تظهر فيها ، في أوروبا ، النشرات الدورية الأولى المخصصة لهذا العلم ، مع أنها لم تعمر طويلا .

عندما قارن « مونتسكيو » ، في القرن الثامن عشر ، بين شعر اللغات ذات الواقع الوتدي – الانبسطي ، كالشعر اليوناني أو اللاتيني ، وشعر اللغات التي تفضل الوقع التفعيلي – السكوني ، لم يكن يفعل شيئاً آخر غير البدء بنظرية تنتسب إلى علم « المقارنة » ، خاصة بالوزن الشعري العام . كذلك فعل « فولتير » ، بعد «مونتسكيو» بقليل ، عندما تصدى ، في مؤلفه (محاولة في الشعر الملحمي) ، الى التمييز بين ما يخص النوع الملحمي صميمياً ، وما ينتسب إليه عرضياً ؛ أي ما يكون متصلا اتصالا أساسياً بالعادات وبالديانات الخاصة ، إلى درجة أنه لا يمكن ان يلتصق بالنوع الأدبي المعني التصاقاً جوهرياً . قديماً ، عندما كان الشعراء اللاتينيون يقتبسون من ثلاث أو أربع مسرحيات من المسرح اليوناني مادة يسكبونها في مسرحية قومية واحدة ، فهل كانوا يفعلون شيئاً آخر غير تطبيق أسلوب « المقارنة » ؟ بل أبعد من ذلك في الزمن ، لقد كان الأكاديون يستعملون في كتابة ملحمتهم « جلقامش » مواضيع مقتبسة من الميثولوجيا والأدب السومريين . بالحقيقة ، تبدو « المقارنة » قديمة بقدم الحضارة المكتوبة : فاولئك السومريون كانوا يمارسون « المقارنة » دون ان يدروا ، منذ آلاف السنين ، اذ يصنفون معاجم متعددة اللغات .

في عصرنا ، حيث الأقمار الصناعية تنقل الأقوال نفسها ، والصور المتشابهة ، إلى كل مكان ، وحيث تتم الترجمة من كل لغة إلى جميع اللغات ، أو أكثرها . وحيث أصبحت الثقافة الواحدة مزيجاً من الثقافات المتعددة ، فرضت « المقارنة » نفسها . ومع ذلك ، فلقد حاولت غالبية الانظمة الفاشية ، وبعض الانظمة التوتالية ، انطلاقاً من نظرية الكفاية الذاتية ، ان تمنع كل دراسة مقارنة للآداب والفنون والعلوم . فهتلر ، مثلا ، كان يعتبر كل ما هو غير الماني ، منحطاً . وحتى في الاتحاد السوفياتي ، قرابة نهاية العهد الستاليني قام الكاتب

« فاداييف » في « البرافدا » يهاجم الأديب المجري الماركسي « لوكاتس » ، آخذاً عليه انتهاج « المقارنة » ؛ وبتعبير آخر ، متهماً إياه بكونه بورجوازياً وغير منتم .

لكن ، لحسن حظ علم « المقارنة » ، أصبحت موسكو ، منذ سنة ١٩٥٦ ، تسمح للشعوب المرتبطة بها ان يعاملوا علماء « المقارنة » بحذر أقل ، وثقة أكبر . ولقد التأم في « بودابست » ، سنة ١٩٦٢ ، مؤتمر دعي إليه عدد كبير من العلماء من الدول الرأسمالية نفسها . فتأكدت نهضة الأدب المقارن في الديموقراطيات الشعبية . ما عدا البانيا والصين . كانت « الجمعية العالمية للأدب المقارن » مقتصرة ، حتى بعد سنة ١٩٥٦ ، على علماء من العالم الرأسمالي ، فأصبحت ، بعد مؤتمر بودابست ، حرية باسمها . ففي مكتبها القيادي نجد الاميركي يجاور الروسي ، واليوغسلافي يحاذي المجري ، والهولندي يتاخم البولوني أو الياباني . واصبحت بعض مشاريع الابحاث « المقارنة » تجمع علماء كانوا في السابق ينتمون إلى المعسكرين المتعادين . إذاً اصبح الزمن مؤاتياً لتأمل في مسألة « المقارنة » ومنهجيتها ومستقبلها .

عندما ضاعفت الطائرات السريعة ، واتساع حركة السياحة ، واللقاءات العلمية والأدبية ، من الاتصالات بين ممثلي جميع الحضارات ، أصبح من الصعب جمع المعلومات المتعلقة بالمقارنة ومعالجتها . ولكم كان الأمر سهلا قديماً ، لابل في الماضي القريب نسبياً ؛ على الأقل كم كان الناس يرون الأمر سهلا . فعندما أراد أحد العلماء المجريين ، من تلامذة الشاعر الألماني غوته ، وذلك بعد غوته بنصف قرن ، ان يعطي تعريفاً عن اللغات العشر التي اعتبرها ضرورية لكل مقارن ، عدّد الالمانية والانكليزية والاسبانية والفرنسية والهولندية والمجرية والايسلندية والإيطالية والبورتغالية والسويدية ، وإضافة إلى كل ذلك ، اللغة اللاتينية . أنها ، كما نرى بوضوح ، « مقارنة » محدودة ، سواء في مجالها الجغرافي ، أو على الصعيد التاريخي : إنها مقارنة « مفصلة على قياس أوروبا الغربية » ، ومهملة للعالم السلافي ولبلدان اللغات التركية — المنغولية ، والايرانية والماليزية ، والصينية — التايبيتية ، وكل لغات افريقيا السوداء ، وجميع اللغات السامية . . . الخ . . . كما اهملت اللغة الأغريقية القديمة ، ووجهت احتقاراً احمق إلى ثلاثة آلاف سنة من الآداب السانسكريتية واليونانية والصينية...الخ

اليوم اصبح الوضع مختلفاً : ففي حين ينشر الأستاذ بن شيخ « دفاتر الأدب المقارن الجزائرية » ، نرى المقارن المصري، محمد غنيمي هلال، ينشر في اللغة العربية دراسة عامة عن هذا العلم تحت عنوان « الأدب المقارن » ، سنة ١٩٦٢ ؛ كما نشر في اللغة الانكليزية

ايضاً دراسة بعنوان : « دور المقارنة الأدبية في دراسة الأدب العربي المعاصر » . في الحين نفسه تقريباً ، وفي البنغال ، نشرت بعض المقالات ، في صحيفة « جادا فبور للمقارنة الأدبية » باللغة البنغالية ، بينما كانت تنشر في بولونيا ، في « لودز » ، دراسات تعنى ، خصوصاً ، بنظرية الأنواع الأدبية في « الأدب العام » ، في سبع أو ثماني لغات ، منها الروسية والبولونية التي لم يحسبها غوته ، ولا تلامذته ، في عداد اللغات الضرورية للمهتمين بالمقارنة . ولقد أصبح لدى اليابانيين ، في أيامنا ، مجلة واحدة ، على الأقل ، بلغتهم ، تعنى بالأدب المقارن . وفي اللغات المجرية والرومانية والصربو – قرواطية ، والتشيكية تظهر مؤلفات كثيرة ، ويظهر العديد من المجلات ، وجميع أنواع المقالات التي لا يليق بمن يهتم بالمقارنة أن يبقى محروماً منها . لقد اصبحت « المقارنة » ، التي كانت لما تزل تتلعثم في الماضي القريب ، تنطق اليوم بخمس عشرة أو عشرين لغة .لنفترض أن بكين تخلت ، في المستقبل القريب ، عن انعزالها الثقافي ؛ عند ذاك ينبغي فوراً تعلم الصينية لمطالعة كل ما يصدر هناك حول التأثيرات الهندية والايرانية واليابانية والروسية والانكليزية والفرنسية ، على الأدب والفن الروسيين ، أو حول فعل آداب الصين وفنونها في اليابان وايران والهند وأوروبا . لكن في الوقت الذي تزداد فيه ، في كل مكان ،اعمال المقارنة ، وحيث اصبح للبيرو والفيليبين والتشيلي ، مراكز دراسات مخصصة للأدب المقارن ، وحيث يرتفع عدد لغات العمل في هذا المجال بشكل يساوي ، من حيث الأهمية ، اهمية الكتب والنشرات الدورية ، يظل نقص موازنات المنح المعطاة لتطوير هذا العلم ، يمنع اصحاب « المقارنة » من الحصول على معلومات وافية عن اختصاصهم ، تلك المعلومات التي لن يستطيعوا العمل بدونها .

لا شك بأن حديثاً عن أزمة « المقارنة » يدور اليوم بين الاختصاصيين في العالم . لكن الجدل حول هذه الأزمة لا يتعلق بـ « المقارنة » بحد ذاتها ، بل بأمور تتصل بها اتصالا برانياً .

فالناس يفضلون معالجة ازمة أخرى ، ازمة المنهجية الضرورية للمقارنة ، كما لو كان بالإمكان حل هذه المعضلة قبل تلك . على كل حال لا أحد ينكر وجود أزمة تعانيها منهجية المقارنة . فمنذ أن حاضر في ذلك الأستاذ رينيه ويلك ، في الولايات المتحدة سنة ١٩٥٨ ، اصبح قسم هام من النشاط المقارن ، لا بل أكثر مما ينبغي من هذا النشاط ، يقوم على التساؤل حول « أزمة المقارنة » .

ماهو الموضوع بالضبط ؟ هل هو جدال بيزنطي أم هو التناقض التقليدي بين هواة

الآداب ومؤرخي الأدب ؟ بين الشكليين والمنقبين عن المخطوطات ؟ بين جماليين وزهاد ؟ يرى الكاتب الفرنسي فيليب فان تييغم أنه ، عندما نستعمل لفظة « مقارنة » ينبغي افراغها من كل قيمة جمالية ، وألا تعطى سوى معنى تاريخي . نجد المفهوم نفسه لدى كاتب فرنسي آخر ، هو جان – ماري كاريه : « ليس الأدب المقارن هو المقارنة الأدبية » . انه بالأحرى ، بل بنوع خاص ، وربما كان فقط ، دراسة « العلاقات الواقعية التي وجدت بين بايرون وبوشكين ، بين غوته وكارليل » على سبيل المثال. ربما يحق لعلم « المقارنة » أن يدرس العلاقات الجنسية بين شوبان والأديبة جورج صاند ، وما يدين به مسرح موليير لمسرح اهواء الطلق ، وما اقتبسه كورنالي من « اسطورة السيد » الاسبانية ، وما استمده بوشكين من أدب « عصر الأنوار » الفرنسي ، وما اكتسبه جاكوبي دا تودي من أدب « الازجال » ، . . . لكن ثمة اعتراضاً عليه لدى محاولة إجراء مقارنة بين مسرح « نو » الياباني ومسرح « الأوبرا البكينية » أو مسرح شكسبير ! قد يسمح لعلم المقارنة بإجراء تحقيق تاريخي حول الصالونات والأوساط الجامعة لا جناس مختلفة ، و حول دور الترجمات في مسيرة الأفكار . وعند اللزوم ، قد يسمح لعلم المقارنة أن يدرس « الموضوعات » وانتقالها ، وتحولها ، ولكن بشرط أن يستثني كل حكم تقييمي ، كل نظرية أدبية ، كل محاولة جمالية !

في مقابل هذه المدرسة الفرنسية التي تستحق اللوم على نظرتها إلى « المقارنة » ، كانت تنتصب مدرسة اميركية ، مستخلصة من المذهب الوضعي الخاص بالولايات المتحدة ، ووارثة بعض مفاهيمها عن « مذهب النقد الجديد » ، وبالتالي ، مهتمة بالذوق ، والتحليل الشكلي ، وحسن النية المفرطة تجاه كل تفحص العلاقات الجمالية بين الآداب التي لم تستطع أن يؤثر أحدها على الآخر تأثيراً مباشراً . وهذه ، بالضبط ، هي الاطروحة التي يدافع عنها عالم « الصينيات » الأميركي جيمس هايتور ، وكذلك أيضاً عالم «الصينيات» المجري اتيان بالازس ، الذي يحسب على العلماء الفرنسيين لأنه يحمل الجنسية الفرنسية .

لحسن الحظ ، بعد اربع سنوات من هجمة رينيه ويلك ، ظهر ، في مؤتمر بودابست ، أن عضو الاكاديمية السوفياتية ، نيوبولوبيفا ، وهي شيوعية ماركسية لاغش فيها ، تتبنى اطروحة مماثلة لاطروحة علماء « المقارنة » الفرنسيين من أتباع « المذهب الوضعي » « البورجوازيين» ، بينما دافع احدالفرنسيين الذين كانوا يحضرون تلك المناقشات ، وهو ر . ايتيامب ، عن موقف يعتبر أميركيا ، كما لوحظ ، إضافة إلى ذلك ، أن بعض الروس ، والبولونيين ، والتشيكيين ، والمجريين ، والرومانيين ،وكثيراً من علماء

« المقارنة » ، من البلدان الاشتراكية ، قدموا تقارير يمكن وصفها بانها ذات نزعة شكلية ، وبالتالي ، اميركية المنحى ، يعني ذلك أن التناقض بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأميركية يضخم ، بصورة كاريكاتورية ، بعض الملامح الموجودة ، فعلا ، في البلدين . لكن هذه الملامح لا يمكنها أن تعبر ، عن موقف سياسي ولا عن موقف قومي . أضف إلى ذلك أن رينيه ويلك ، التشيكوسلوفاكي المتجنس اميركياً ، أقر ، بعد عشر سنوات من هجمته الأولى على أزمة علم « المقارنة » ، بأنه لا يمكن ممارسة علم « المقارنة » ، جدياً ، إلا باللجوء ، في الحين نفسه ، وحسب الحالات ومقتضيات الحاجة ، إلى التاريخ والنقد الأدبيين . الأمر الذي يؤكد ، تأكيداً واضحاً ، النص الآتي ، الذي كتبه أحد الفرنسيين ، قبل ذلك بخمس سنوات : « لم يخطىء اولئك الذين ، على غرار رينيه ويلك في الولايات المتحدة ، وكثيرين غيره في بلدان أخرى ، اعتقدوا أن دراسة تاريخ الأدب المقارن لا تتطابق مع التاريخ المقارن للآداب؛ وأن الآداب هي نظم شكلية يضيفها الانسان الى لغته الطبيعية ، وأن الدراسة المقارنة للآداب ، بدل أن تقتصر على درس « علاقات الأمر الواقع » ، عليها أن تحاول أن تفضي إلى قيم ، وأن تصدر احكاماً قيمية ؛ ولم لا ؟ بل أن تساهم في خلق قيم تكون أقل اعتباطية من القيم التي نتمسك بها ، أو التي يهددنا الهلاك بسببها » . وهناك فرنسي آخر ، هو سيمون جون ، يعتبر هو أيضاً ، أن « المقارنة » « ولو تأثرت تأثراً قوياً » باغراءات التاريخ ، لاتستطيع التخلي عن نظرية الأدب ، ولا عن التساؤل حول طبيعة اللذة الجمالية ، ولا عن شرح اشكال نص جميل ، ويعترف بعض الفرنسيين الآخرين ، مثل كلود بيشوا و . ا . م . روسو في دراسة عن « الأدب المقارن » ، أن هدف هذا العلم هو « وصف وفهم وتذوق » نصوص من جميع الآداب ، وعلاقة النصوص الأدبية بالأعمال الفنية . من مدة ليست بعيدة احتفل ش . دو دوغد ، في هولندا ، بمصالحة الأخوة المتخاصمين ، وبعودة الوحدة إلى منهجية « المقارنة » . ويعتمد دو دوغد ، على غرار بيشوا وروسو على مقولة التيميز يس ، في الكتاب الذي نشره الاستاذ « ديما » من بوخارست ، حول الأدب المقارن . أما علماء « المقارنة » اليابانيون ، الذين كانوا لوقت قريب مضى ، منقسمين إلى مدرستين فرعيتين ، احداهما تستوحي المدرسة الفرنسية . والثانية تنزع نزعة شبه اميركية ، أصبحوا يوافقون أن « المقارنة » لايمكنها أن تزدهر دون أن تستعمل ، بصورة ثابتة ، وبمثابة عنصر مكمل ، التاريخ الأدبي والتحليل الشكلي .

دون أي تفاؤل ابله ، يمكننا أن نأمل أن زمن الخصام بين مؤرخي الأدب غير المتذوقين لجمالاته ، ومتذوقي النصوص الكبرى ، قد ولى إلى غير رجعة .

دراسة مقارنة بين هاملت ودون كيشوت

كتبها عام ١٨٦٠ ايفان تورغينيف

ترجمة : هاشم حمادي

إن أول طبعة لتراجيديا شكسبير « هاملت » والجزء الأول من « دون كيشوت » سرفانتس قد صدرا في عام واحد ، في بداية القرن السابع عشر . ولا شك أن ظهور « دون كيشوت » و « هاملت » في وقت واحد أمر على جانب كبير من الأهمية. ففي كلا هذين النموذجين تتجسد خاصتان جذريتان ومتناقضتان من خواص الطبيعة البشرية — طرفا ذلك المحور ، الذي تدور عليه . وقد خيل إلينا أن كل الناس ينتمون ، إلى حدما ، إلى أحد هذين النموذجين ، وأن كلا منا يمثل إما دون كيشوت أو هاملت . صحيح أن

٭ نشرت هذه الدراسة في كتاب « مختارات من أدب تورغينيف » لينينغراد ١٩٦٨ ، وتعتبر من أشهر وأفضل أعمال تورغينيف في النقد الأدبي . ونظراً لأهميتها ، ولكونها تطرح وتعالج موضوعات لا تزال على جانب كبير من الأهمية حتّى في وقتنا هذا ، فقد عمدت إلى ترجمتها ، عل القارىء العربي يجد فيها ، وأنا على ثقة من أنه سيجد ، الكثير من الفائدة والمعرفة . المترجم

عدد نموذج هاملت يزيد في وقتنا هذا بكثير على عدد نموذج دون كيشوت ، ولكن الدون كيشوتيين لم ينتهوا .

لننتقل إلى مجال التفسير :

إن كل الناس يعيشون – عن وعي أو عفوياً – بفضل مبادئهم ومثلهم العليا ، أي بفضل ما يعتبرونه حقيقة وجمالا وخيراً . والكثيرون يحصلون على مثلهم الأعلى بشكل جاهز ، في قوالب تاريخية محددة . فهم يعيشون مدركين حياتهم من خلال هذا المثل ، وقد يشذون عنه تحت تأثير العواطف أو المصادفات ، ولكنهم لايناقشونه ، ولا يشكون فيه ، ولكن البعض ، على العكس ، يقومون بتحليله من وجهة نظرهم الخاصة . ومهما كان الأمر فإننا لن نخطىء – على ما أظن – إذا ما قلنا أن هذا المثل ، هذا الاساس ، هذا الهدف من وجود الناس يوجد إما خارج هؤلاء الناس أو داخلهم ، وبكلمة أخرى فإنه إما أن تكون الأنا الخاصة ، بالنسبة لكل منا ، في المكان الأول ، وإما أن يتبوأ هذا المكان شيء آخر ، نعتبره عالياً . وقد يحتج البعض ، فيقول إن الواقع لا يسمح بحدوث مثل هذا الفصل الحاد ، وأن كلا الرأيين يمكن أن يتعاقبا ، لابل يمكن أن يلتقيا إلى حدما في الكائن الحي الواحد ، ولكننا لا نريد التأكيد على عدم احتمال حدوث التغيرات والتناقضات في الطبيعة البشرية ، بل أوردنا الإشارة فقط إلى علاقتي الانسان المختلفتين بمثله الأعلى به وسنحاول الآن إيضاح : كيف تجسدت هاتان العلاقتان المختلفتان في النموذجين الآنفي الذكر .

ولنبدأ بدون كيشوت .

عم يعبر دون كيشوت ؟ لنلق عليه نظرة ، على أن لا تقف هذه النظرة على القشور والنواحي غير الهامة . لن نرى في دون كيشوت فارس النموذج الحزين ، والشخصية التي قصدمنها السخرية من روايات الفروسية القديمة ، فمن المعروف أن أهمية هذا النموذج قد ازدادت اتساعاً بقلم الكاتب نفسه ، وأن دون كيشوت في الجزء الثاني الذي يتحدث مع النبلاء من الجنسين ، والذي يقوم بتربية حامل سلاح الوالي ، ليس دون كيشوت ، الذي عرفناه في الجزء الأول من الرواية ، وخاصة في البداية ، ليس ذلك الانسان الغريب المثير للضحك الذي تتساقط الضربات على رأسه بسخاء ، فلنحاول النفاذ إلى جوهر الموضوع .

لنطرح السؤال من جديد : عم يعبر دون كيشوت ؟ إنه يعبر عن الايمان بشيء خالد ، غير قابل للتجزئة ، عن الحقيقة ، وبكلمة واحدة ، عن الحقيقة التي تقع خارج الانسان الواحد ، والتي يستطيع الوصول إليها بسهولة ، (الحقيقة) التي تتطلب العمل والتضحيات ، والتي

يمكن الوصول إليها بالعمل المستمر وبقوة التضحيات . إن دون كيشوت مشبع بالاخلاص للمثل الأعلى ، وهو من أجله على استعداد لتحمل شتى أشكال الحرمان ، والتضحية بالحياة ، وهو يقيم حياته من خلال مدى قدرتها على أن تكون وسيلة لتجسيد مثله الأعلى ، لأن تسود الحقيقة والعدالة على الأرض . وقد يقال إن هذا المثل الأعلى مأخوذ من إدراكه المصاب بالخلل ، من العالم الخرافي لروايات الفروسية ، هذا صحيح ، وهنا بالذات يكمن الجانب الهزلي لدون كيشوت ، ولكن المثل الأعلى يبقى بكل صفائه الذي لم يمس . فدون كيشوت يعتبر الحياة للذات والاهتمام بالنفس شيئاً معيباً .إنه يعيش بكامله (إذا صح التعبير) خارج ذاته ، من أجل الآخرين ، من أجل أخوته ، من أجل استئصال الشر ، للوقوف في وجه القوى المعادية للانسان ــ السحرة ، العمالقة أي الظالمين. ولا يوجد في دون كيشوت أثر للأنانية ، وهو لايهتم بنفسه ، إنه كله إيثار ، قدروا هذه الكلمة ، إنه يثق بشكل راسخ وبدون تردد ولذا فهو شجاع وصبور ، يكتفي بما قل من الطعام وبالثياب الدالة على الفقر ، فهو لايهتم بذلك كله ، إنه وديع بقلبه ، ولكنه عظيم وجريء بروحه ، ثم أن تدينه الرقيق لا يحد من حريته ، وهو يبعده عن الخيلاء لا يشك بنفسه ، ولا بموهبته ، ولا حتى بقواه الجسدية وإرادته تبقى إرادة لاتنثني .

ثم أن تطلعه الدائم نحو هدف واحد يعطي أفكاره طابع الرتابة ، ويؤدي إلى ضيق عقله . فهو لا يعرف إلا القليل ، وهو ليس بحاجة لأن يعرف الكثير : إنه يعرف قضيته ، يعرف لماذا يعيش على هذه الأرض ، وهذه هي المعرفة الأساسية . ودون كيشوت قد يبدو أنساناً مجنوناً لأن الحتمية تختفي من أمام ناظريه ، وتذوب كا الشمع بتأثير نار نشاطه (فهو في الواقع يرى الدمى الخشبية عمالقة والخراف فرساناً) ، وقد يبدو انساناً محدوداً لأنه لا يستطيع التعاطف بسهولة ولا التلذذ بسهولة ، ولكنه وكا الشجرة الأبدية ، بث جذوره في التربة بعمق ، وهو غير قادر على تغيير آرائه ، ولا على الانتقال من شيء إلى آخر . ثم أن رسوخ بنيته الأخلاقية (لا تنسوا أن هذا الفارس المجنون المتجول من أكثر مخلوقات العالم أخلاقية) يعطي القوة والعظمة لكل أفكاره وأحاديثه ، ولكل شخصيته ، على الرغم من الأوضاع الهزلية والذليلة ، التي يقع فيها باستمرار . . إن دون كيشوت نشيط ، يخدم فكرة ، ولذا فهو محاط بهالتها .

والآن عم يعبر هاملت ؟

التحليل قبل كل شيء ، والأنانية ، وبالتالي الشك . إنه ، كله ، يعيش لذاته ،

إنه أناني ، ولكن الايمان بالذات . . . حتى الأناني لا يستطيع أن يؤمن بذاته ، فالايمان يمكن أن يكون فقط بما هو خارجنا ، وما هو أعلى منا . ولكن هذه الأنا ، التي لا يؤمن بها ، عزيزة عليه ، إنها نقطة الانطلاق ، التي لا يكف عن العودة إليها باستمرار ، لأنه لا يعثر في كل هذا العالم على ما يمكن أن يلتصق به بروحه ، إنه شاك ، وهو مشغول بذاته ، إنه مشغول دائماً ، ليس بواجبه ، بل بوضعه . وهاملت ، إذ يشك بالجميع ، لا يرحم — بالطبع — حتى نفسه . فعقله من التطور بحيث لا يقتنع بما لديه : إنه يعي ضعفه ، ولكن كل وعي ذاتي عبارة عن قوة ، ومن هنا تنبع سخريته ، التي تتناقض مع نشاط دون كيشوت . إن هاملت يبالغ في لوم نفسه ويتلذذ . وهو إذ يستمر في مراقبة ذاته ، وإذ يتلفت دائماً إلى داخل نفسه ، يدرك كل عيوبه ، فيحتقرها ويحتقر نفسه ، وفي نفس الوقت يمكن القول إنه يعيش هذا الاحتقار ويتغذى به . إنه لا يثق بنفسه ولكنه متعال ، وهو لايعرف ماذا يريد ولماذا يعيش ، ومع ذلك فهو يتمسك بالحياة . . . حيث يقول في المشهد الثاني من الفصل الأول :

« أوه يا إلهي ، يا إلهي ، لو أنك ، يا حاكم الأرض والسماء لم تحرم ذنب الانتحار . . . كم تبدو لي الحياة قذرة ، فارغة ، تافهة وحقيرة » .

ولكنه لا يضحي بهذه الحياة الفارغة والتافهة ، إنه يحلم بالانتحار حتى قبل ظهور ظل والده ، قبل تلك المهمة الرهيبة ، التي تقضي — نهائياً — على إرادته المحطمة ، ولكنه لا يقتل نفسه ، وينعكس حب الحياة حتى في أحلام وضع حد لها ، ومثل هذه المشاعر يعرفها كل الشباب في سن الثامنة عشرة .

ولكننا لن نكون قساة على هاملت ، فهو يتعذب ، وعذابه أكثر ألما من عذاب دون كيشوت . فدون كيشوت يضربه الرعاة الغلاظ ، والمجرمون الذين حررهم هو ، أما هاملت فهو الذي يصيب نفسه بالجراح ، وهو الذي يعذب نفسه بنفسه ، وفي يديه — أيضاً — سيف ، سيف التحليل ذو الحدين .

إن دون كيشوت ، وهذا ما يجب أن نعترف به ، مضحك إيجابياً ، فشخصيته تكاد تكون أكثر هزلية من أية شخصية رسمتها ريشة شاعر ، وقد أصبح اسمه لقباً مضحكاً ، حتى بين الفلاحين الروس ، ويمكننا أن نتأكد من ذلك بآذاننا ومجرد ذكر دون كيشوت يكفي لأن تظهر في خيالنا شخصية نحيلة عرقاء ذات أنف معقوف ، ترتدي الدروع الكاريكاتورية وتمتطي هيكلا واهناً لمهر مسكين ، روسينانت ، الذي يعاني من الجوع

والضرب باستمرار ، والذي لا يمكن أن لا يشترك في الأحداث ، شبه المسلية وشبه المؤثرة . إن دون كيشوت مضحك . . . ولكن ثمة في الضحك قوة التكفير والوفاق . وإذا صح القول أن « من تضحك منه تحذمه » فإن بالامكان القول : من ضحكت منه سمحت له ، وأنت على استعداد لأن تحبه .

وعلى العكس من ذلك نجد هاملت ، فإن شكله الخارجي جذاب.فسوداويته ومظهره الشاحب وقوامه غير النحيل (أمه تشير إلى أنه سمين :) « Our Son is Fat» ولباسه المخملي الأسود ، والريشة على قبعته ،وأناقته الرائعة ، وشاعريته الحديثة،والشعور الدائم بالتفوق التام على الآخرين ، إلى جانب التسلي القارص بإذلال الذات ، كل ذلك يحظى بإعجابنا ، وكل ذلك يشدنا إليه ، ومن دواعي الفخر لكل إنسان أن تلقبه بهاملت ، ولكن أحداً ما لا يرضى أن يلقب بدون كيشوت ، يقول بوشكين « إن أحداً لا يفكر بالضحك من هاملت ، وهنا بالذات تكمن إدانته : فن المستحيل أن تحبه « إن بعض الناس ، أمثال غوراتسيا ينجذبون نحو هاملت وستتحدث عن هؤلاء فيما بعد ، ولكن الجميع يعطفون عليه . وهذا شيء مفهوم : فكل تقريباً يعثر فيه على صفاته الخاصة . ولكن من المستحيل حبه ، لأنه نفسه لا يحب أحداً .

لنتابع مقارنتنا . هاملت ابن الملك ، الذي قتل ، بيد شقيقه ، الذي استولى على العرش ، والده يخرج من القبر من بين « فكي الجحيم » لكي يكلفه بالانتقام له ، ولكنه يتردد ، يحتال بنفسه على نفسه ، ويكتفي بأن يشتم نفسه ، وفي النهاية يقتل عمه عن طريق المصادفة . . . أما دون كيشوت الفقير ، والشحاذ تقريباً فيأخذ على عاتقه استئصال الشر وحماية المضطهدين (الذين لا يمتون إليه بصلة) في شتى أنحاء الأرض . صحيح أن محاولته الأولى تحرير الأبرياء من الظلم تجر مصيبة مضاعفة على رأس البريء نفسه . . . (المقصود ذلك المشهد ، الذي ينقذ فيه دون كيشوت أحد الغلمان من ضربات سيده ، ولكن ما أن يبتعد هذا المخلص حتى يزيد هذا السيد العقوبة عشرات الأضعاف) ، وأنه يهاجم الطواحين الهوائية ظناً منه أنها عمالقة ضارة . . . ولكن لايجوز للقشرة الفكاهية التي تغلف هذه الشخوص أن تحجب عن أعيننا المغزى الكامن فيها . فلا شك أن أي انسان يقوم ، وهو يضحي بنفسه ، بحساب الأمور والنتائج المترتبة عليها ، والفائدة المحتملة من تضحيته ، هو انسان بالكاد يكون قادراً على التضحية بنفسه . إن مثل ذلك لا يمكن أن يحدث مع هاملت أبداً : فهل يمكن لمن كان له مثل عقله المتوقد والشكاك ، أن يقع في مثل هذا

الخطأ ! كلا إنه لن يصارع الطواحين الهوائية ، وهو لا يعتقد بوجود العمالقة . . . ولكنه لم يكن ليهاجمهم لو أنهم وجدوا فعلا . ولم يكن ليؤكد ، مثل دون كيشوت ، أن طست الحلاقة ليس سوى خوذة مامبرين السحرية ، ولكننا نعتقد أن الحقيقة لو ظهرت في قالب سحري أمام هاملت ، لما قرر التأكيد بأن هذه هي الحقيقة . . . فمن يعرف ، لعل الحقيقة غير موجودة ، مثلها مثل العمالقة ؟ إننا نسخر من دون كيشوت . . . ولكن من منا يستطيع أن يؤكد أنه خلال آرائه الماضية والحاضرة ميز ويميز بين طست الحلاقة القصديري ، وبين الخوذة السحرية الذهبية ؟

والآن ماهي علاقة الغوغاء ، أو جماهير الناس ، بكل من هاملت ودون كيشوت ؟ بالوني يمثل الجماهير أمام هاملت ، وسانتشو – بانسا يمثلها أمام دون كيشوت .

بالوني ، عجوز نشيط عملي ، ذو تفكير سليم ، وفي نفس الوقت فهو محدود وثرثار . إنه إداري ممتاز ، وأب مثالي ، تذكروا وصاياه لابنه لا يرت حين سفره إلى الخارج ، هذه الوصايا ، التي لا تقل في حكمتها عن أوامر الوالي سانتشو – بانسا في جزيرة باراتاريا ، فبالوني يرى في هاملت طفلا أكثر منه مجنوناً ، ولو أنه لم يكن ابن الملك لشعر نحوه بالاحتقار بسبب عدم الجدوى منه ، وبسبب عدم امكان الاستفادة الايجابية والابداعية من أفكاره . ففي مشهد « الغيمة » بين هاملت وبالوني يتصور هاملت أنه يسخر من العجوز . . .

بالوني : إن الملكة تريد الحديث إليك أيها الأمير الآن .
هاملت : هل ترى تلك الغيمة ؟ إنها كا الستونو .
بالوني : إنها ستونو حقيقية .
هاملت : يخيل إلي أنها تشبه الجمل .
بالوني : إن ظهرها مثل ظهر الجمل تماماً .
هاملت : أو مثل ظهر الحوت ؟
بالوني : إنها حوت حقيقي .
هاملت : حسناً ، إنني ذاهب إلى والدتي .

أليس من الواضح أن بالوني في هذا المشهد هو رجل بلاط يوافق الأمير على رأيه ، وهو في الوقت نفسه انسان مجرب لا يريد أن يسيء إلى هذا الطفل المريض والمغفل ؟ إن بالوني لا يصدق كلمة واحدة من كلام هاملت ، وهو على حق . وبكل ما يتصف به

من ضيق التفكير نجد أنه يعيد رعونة هاملت إلى حبه لأفيليا ، وهو يخطئ بذلك ، ولكنه لا يخطئ في تقييم شخصيته . إن هاملت وأمثاله عديمو الفائدة بالنسبة للجماهير ، إنهم لا يعطونها شيئاً وهم عاجزون عن أن يقودوها إلى أي مكان ، لأنهم أنفسهم لا يتحركون . ثم كيف يمكن أن يقودوها إذا لم يكونوا يعرفون إن كانت هناك أرض تحت أقدامهم ؟ ثم أن هاملت وأمثاله يحتقرون الغوغاء . فمن لا يحترم نفسه لا يستطيع احترام الآخرين . وهل تستحق الجماهير هذا الاهتمام ؟ فهي فظة وقذرة ، بينما هاملت ارستقراطي ، ليس بالأصل فقط .

أما سانتشو – بانسا فشيء آخر . فهو يضحك من دون كيشوت ، ويدرك أنه مجنون ، ومع ذلك فإنه يغادر وطنه ومنزله وزوجته وابنته ثلاث مرات ، لكي يلحق بهذا الانسان المجنون ، يتبعه أينما سار ، معرضاً نفسه لشتى أشكال المصاعب ، وهو مخلص له حتى الموت ، يثق فيه ويفخر به ، ويبكي بكاء الثكل على سيده الراحل . ومن المستحيل رد هذا الاخلاص إلى الأمل في الربح والحصول على المنافع الشخصية . فلدى سانتشو – بانسا القدر الكافي من التفكير السليم . إنه يدرك أن ما ينتظر حامل سلاح الفارس المتجول هو الضرب والضرب وحده . إن السبب في هذا الاخلاص ، يجب البحث عنه بشكل أكثر عمقاً ، إنه يكمن ، إذا صح التعبير ، في أفضل صفات الجماهير في القدرة على العمى الشريف والسعيد (مما يؤسف له أنها تعرف أنواعاً أخرى من العمى) . في القدرة على النشاط اللامصلحي ، وفي احتقار المصالح الشخصية المباشرة ، ويعتبر هذا الاحتقار بالنسبة للانسان الفقير مساوياً لاحتقار الخبز الضروري . إن الصفة التاريخية العظيمة التي تميز الجماهير أنها تسير بثقة وراء تلك الشخصيات ، التي سخرت منها والتي لعنتها وطاردتها ، الشخصيات التي لم تخش مطاردتها ولعنها ، ولم تخف حتى من ضحكها ، فتابعت السير نحو الأمام وأعينها مثبتة بالهدف الذي لا تراه إلا هي ، تبحث ، تسقط ، تنهض ، وفي النهاية تجد . . . والحقيقة فإن الذي يقوده فؤاده هو الذي يجد ، يقول فوفيتارغ : « إن الأفكار العظيمة تخرج من الأفئدة » . أما هاملت وأمثاله فلا يعثرون على شيء ولا يبدعون شيئاً ، ولا يتركون من ورائهم أثراً سوى أثر الذات الخاصة . . . إنهم لا يحبون ولا يثقون . فماذا يمكن أن يجدوا ؟ حتى في الكيمياء (فما بالك بالطبيعة العضوية) لا يمكن الحصول على مادة ثالثة إلا باتحاد مادتين ، أما هاملت وأمثاله فهم مشغولون بأنفسهم ، إنهم وحيدون ، ولذا فهم عقيمون .

ولكن قد يحتج البعض : « وأوفيليا ، ألم يحبها هاملت ؟ »

فلنتحدث عنها وعن دولتسينا (وعن علاقة بطلينا بهما) :

إن دون كيشوت يحب دولتسينيا ، المرأة التي لا وجود لها ، وهو على استعداد لأن يموت في سبيلها (لنتذكر كلماته حين خاطب الفارس ، الذي انتصر عليه ووجه إليه رمحه يقول : اقتلني أيها الفارس ، عسى أن لا يؤدي ضعفي إلى التقليل من مجد دولتسينيا ، إنني على كل حال أؤكد أنها أكثر نساء العالم جمالا) إنه يحب بمثالية ونزاهة ، بمثالية لدرجة أنه لا يشعر أن من يحب لا وجود له ، وبنزاهة ، لدرجة أنه حين تظهر دولتسينيا أمامه على شكل فلاحة وسخة ، لا يصدق عينيه ، ويرى أن الساحر الشرير هو الذي زيفها . . . إن كل أحلام دون كيشوت خجولة لا حرام فيها ، وبالكاد يأمل في سره بالاتحاد النهائي مع دولتسينيا ، فهو يكاد يخاف حتى من هذا الاتحاد .

وهاملت هل يحب ؟ هل يمكن أن يكون صانعه الساخر ، العارف العميق بالقلب البشري ، قد أعطى هذا الاناني الشكوك ، المشبع بسموم التحليل المتفسخة ، قلباً محباً مخلصاً ؟ إن شكسبير لم يقع في مثل هذا التناقض ، إن هاملت لا يحب ، ولكنه يتظاهر بالحب ، ودليلنا على ذلك شكسبير نفسه ، ففي المشهد الأول من الفصل الثالث يقول هاملت مخاطباً أوفيليا :

لقد أحببتك في وقت مضى .

أوفيليا : أيها الأمير ، إنك تجعلني أصدق ذلك .

هاملت : كان عليك أن لاتصدقي . . . فلم أحبك .

وكلام هاملت هنا أقرب إلى الحقيقة مما يظن هو . فمشاعره تجاه أوفيليا البريئة والنزيهة إلى درجة القدسية إما مشاعر ماجنة (تذكروا كلامه ، وتلميحاته ذات المعنى المزدوج حين يطلب منها في مشهد التمثيلية على المسرح السماح له بالرقود . . . عند ركبتيها) ، وإما لاتتعدى كونها ثرثرة (تذكروا المشهد بينه وبين لا يرت ، حين يقفز في قبر أوفيليا وهو يقول : « إن أربعين ألف أخ لايستطيعون النقاش معي ! دعهم يردمون فوقنا مليون هضبة ! » الخ) . ثم أن كل علاقته بأوفيليا ليست سوى اهتمام بذاته ، ففي ندائه : « أيتها الحورية اذكريني في صلواتك المقدسة » نرى إدراكه العميق لعجزه المريض ، عجزه عن الحب . . .

ولكن يكفي حديثاً عن الجوانب المظلمة في النموذج الهاملتي ، عن تلك الجوانب التي

تثير نا لأنها أكثر قرباً منا وأقرب إلى فهمنا . ولنحاول تقييم ملامحه القانونية ، وبالتالي الأبدية . في هاملت تتجسد بداية الرفض ، تلك البداية التي فصلها لنا شاعر عظيم آخر عن كل ماهو انساني وأعطانا إياها في شخصية ميفيستوفيل . إن هاملت هو ميفيستوفيل ، ولكنه ميفيستوفيل معتقل في دائرة الطبيعة البشرية الحية ، ولذا فإن رفضه ليس شراً ، بل هو موجه ضد الشر . إن رفض هاملت يشك في الخير ، ولكنه لايشك في الشر ويدخل معه صراعاً مريراً. إنه يشك في الخير أي أنه يرتاب في حقيقته وصفائه . فيهاجمه ليس بوصفه خيراً ، بل بوصفه خيراً مصطنعاً ، يخفي من تحته الكذب والشر عدويه اللدودين : فهاملت لا يقهقه قهقهة شيطانية لا أثر للتعاطف فيها كما عند ميفيستوفيل ، بل إن في ابتسامته كآبة تدل على آلامه.ثم أن شك هاملت لا يعني عدم الاكتراث واللامبالاة،وهنا بالذات تكمن اهميته وقيمته الايجابية ، فالخير والشر والصدق والكذب والجمال والقبح لا تختلط لديه في شيء أعوس بليد ، جاء وليد المصادفة . إن شك هاملت وعدم الثقة بما يسمى بالتنفيذ المعاصر للحقيقة عدو لدود للكذب . وهكذا يصبح هذا الشك واحداً من أهم أنصار تلك الحقيقة ، التي لا يستطيع الثقة التامة فيها . ولكن يوجد في الرفض ، كما في النار ، قوة تدمير ، فكيف الحفاظ على هذه القوة ضمن حدود ، وكيف الايعاز لها بالوقوف حيث يجب الوقوف ، وبالتدمير حيث يجب التدمير ، وبالرأفة حيث تجب الرأفة ؟ هنا بالذات يكمن الجانب المأسوي من الحياة البشرية : فالعمل يحتاج إلى إرادة ، والعمل يحتاج إلى فكر ، ولكن الارادة والفكر مختلفان ، ويوما عن يوم يزداد الاختلاف بينهما .

إن الحمرة الفطرية للارادة .

تذبل وتمرض إذ تغطى بشحوب الفكر ...

هذا ما يقوله شكسبير على لسان هاملت ... وهكذا : من جهة يقف الهامليتيون المفكرون الواعون ولكنهم غالباً ما يكونون بدون فائدة وسلبيين ، ومن جهة أخرى يقف الدون كيشوتيون نصف المجانين ، الذين يقدمون الفائدة ، ويحركون الناس ، فقط لأنهم يرون ويعرفون هدفاً واحداً ، غالباً ما يكون غير موجود بالشكل الذي يرونه . وبشكل لا إرادي يطرح السؤالان التاليان نفسيهما : هل من الضروري أن يكون الانسان مجنوناً لكي يؤمن بالحقيقة ؟ وهل العقل الذي يسيطر على ذاته يفقد كل قواه بسبب هذه السيطرة ؟

إن البحث السطحي لهذين السؤالين قد يقودنا بعيداً جداً .

سنكتفي بالاشارة إلى أن علينا أن نعترف بأن القانون الأساسي لكل الحياة البشرية يكمن

في هذا الاختلاف والازدواجية التي تحدثنا عنها ، وأن كل هذه الحياة ليست سوى مهادنة أبدية وصراع دائم بين البدايتين المنفصلتين باستمرار والمتجددتين باستمرار ولو لم نكن نخشى من أن نخيف آذاننا بسماع المصطلحات الفلسفية لقلنا إن الهاملتيين هم تعبير عن القوة الجاذبية المركزية الأساسية للطبيعة ، التي تجعل كل كائن حي يعتبر نفسه مركز الوجود ، وينظر إلى كل ما تبقى على أنه قائم من أجله هو (فتلا البعوضة التي حطت على جبين اسكندر المكدوني واحت تتغذى بدمه ، وهي على ثقة تامة بحقها في ذلك ... ونفس الشيء بالنسبة لهاملت . فهو على الرغم من أنه يحتقر نفسه ، وهذا مالا تفعله البعوضة ، لأنها تفتقر إلى مثل هذا الادراك ، فهو ، أي هاملت ، يعيد كل شيء إلى نفسه) . وبدون هذه الجاذبية المركزية (قوة الأنانية) لم يكن بإمكان الطبيعة البقاء ، تماماً كما لم يكن بإمكانها البقاء بدون القوة النابذة ، التي تقول إن كل ما في الوجود موجود من أجل الآخر (وهذه القوة ، وهذا المبدأ في الاخلاص والتضحية ، الذي بحث ، كما سبق وأشرنا ، في ضوء هزلي - لكي لا يهتاج الاوز - يمثله الدون كيشوتيون) . إن هاتين القوتين ، قوة العطالة والحركة ، قوة المحافظة والتقدم، هما القوى الأساسية للوجود ككل . فهما تفسران لنا نمو الورود ، وهما تعطياننا المفتاح لفهم تطور الشعوب الجبارة .

ولكن لنسرع بعيداً عن هذا التفكير الذي قد يكون في غير محله إلى الأفكار الأكثر قرباً منا .

إننا نعرف أن « هاملت » من أشهر مؤلفات شكسبير . وهذه التراجيديا واحدة من المسرحيات ، التي تعرض على خشبة المسرح بشكل مستمر . وفي الوضع الحالي لجمهورنا ، الذي يتطلع نحو وعي الذات والتفكير ، والذي يشك في نفسه ، والذي لا يزال فتياً ، يمكن فهم هذه الظاهرة ، ولكن دون الحديث عن مسرحية الروح الجديدة، هذه المسرحية المشبعة بالجمال، لا يمكن أن لاتدهش لذلك العبقري ، الذي يلتقي مع بطله هاملت في الكثير من النواحي ، والذي فصله عن نفسه بحركة حرة من القوة الابداعية ، تاركاً هذه الشخصية لدراسة الأجيال القادمة . إن الروح التي خلقت هذه الشخصية هي روح انسان شمالي ، روح المنعكسات والتحليل ، روح ثقيلة كئيبة تفتقر إلى الانسجام والألوان الزاهية ... ولكنها روح عميقة، قوية ، متعددة الجوانب ، مستقلة وقائدة .

أما « دون كيشوت » فقد كتبه سيرفانتس متأثراً بروح الانسان الجنوبي ، الروح النقية والمرحة ، الساذجة والحساسة ، التي لاتدخل عمق الحياة ولاتشملها ، لكنها تعكس

كل ظواهرها . ولا نستطيع هنا مقاومة الرغبة ليس في إجراء مقارنة بين سيرفانتس وشكسبير ، بل في الاشارة فقط إلى بعض نقاط الاختلاف والالتقاء بينهما . وقد يتساءل البعض : وأية مقارنة يمكن أن تكون بين شكسبير وسيرفانتس ؟ فشكسبير ذلك العملاق ، نصف الاله .. صحيح ، ولكن سيرفانتس ليس قزماً أمام العملاق صاحب « الملك لير » بل هو انسان ، إنسان بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وللانسان الحق في أن يقف على قدميه حتى أمام نصف الاله . مما لاشك فيه أن شكسبير يفوق سيرفانتس – وليس سيرفانتس وحده – بغنى خياله وقدرته ، بوهج شاعريته الرفيعة ، بعمق عقله الكبير واتساعه . ولكنكم لاتجدون في رواية سيرفانتس لا النكات المصطنعة ولا المقارنات المتكلفة ، ولا الدماثة المفرطة ، كما لاتجدون على صفحاتها تلك الرؤوس التي قطعت ولا العيون التي فقئت ، ولا الدماء التي هدرت ، بسبب القسوة الحديدية ، والتراث الرهيب للعصور الوسطى . ولا الوحشية التي تختفي في النفوس الشمالية العنيدة بشكل أكثر بطأ . علماً بأن سيرفانتس وشكسبير قد عاصرا ليلة فارفولومي (اشارة إلى المذابح البروتستانتية التي ارتكبها الكاثوليك في باريس في آب ١٥٧٢ – المترجم) ، وحتى بعدها استمر حرق الهراطقة ، واستمر سيل الدماء ، وهل سيتوقف عن السيل في وقت ما؟ وقد جاءت العصور الوسطى في « دون كيشوت » متأثرة بوهج الشاعرية البروفنسالية ، وبالرشاقة الاسطورية لتلك الروايات ، التي يهزأ بها سيرفانتس ، والتي ينهج نهجها في روايته الجديدة « بيرسيلز وسيغيز موندا » (١)

ان شكسبير يأخذ شخصياته من كل مكان ، من السماء ، من الارض ، فهو لا يعرف الخطر ... إنه يناطها بقوة لاتصد ، بقوة الصقر الذي ينقض على طريدته . أما سيرفانتس فيعرض شخصياته القليلة العدد أمام القارىء ، كما يفعل الوالد بأبنائه ، إنه يأخذ فقط ما هو قريب منه ، وهذا القريب منه معروف لديه . إن كل ما هو بشري يبدو سهل المنال بالنسبة للعبقرية الجبارة للشاعر الانكليزي ، أما سيرفانتس فيحصل على غناه فقط من روحه الصافية ، الوديعة والغنية بتجربتها الحياتية ، والتي لم تصبح قاسية بسبب هذه التجربة . وليس من باب المصادفة أن سيرفانتس قد تعلم خلال سنوات أسره القاسي ما سماه علم الصبر ، ولاشك أن النطاق الذي يطاله باعه أكثر ضيقاً من النطاق الشكسبيري ، وفيه ، كما في كل كائن حي متفرد ، ينعكس كل ما هو إنساني .

إن سيرفانتس لا ينيرك بالكلمة الخاطفة ، ولايهزك بالقوة الجبارة للالهام المظفر ، إن

---

(١) ظهرت هذه الرواية بعد ظهور الجزء الأول من « دون كيشوت » .

شعره ليس شكسبيرياً ، ذلك البحر العكر ، بل هو نهر عميق يجري بهدوء بين ضفتيه المختلفتين. وبالتدريج يجد القارىء نفسه ، وقد أحاطته أمواجه الشفافة ، ينسجم بفرح مع هذا الهدوء ومع سلاسة جريانه ... إن سيرفانتس لم يكن يعرف شيئاً – على الأرجح – عن شكسبير ، على الرغم من أنهما عاصرا بعضهما وماتا في يوم واحد – ٢٦ نيسان ١٦١٦ ، ولكن الكاتب التراجيدي الكبير استطاع في منزله في سترادفورد ، إلى حيث انتقل قبل ثلاثة أعوام من وفاته ، أن يقرأ تلك الرواية الخالدة ، التي كانت قد ترجمت إلى الانكليزية ... إن اللوحة جديرة برسام ومفكر : شكسبير يقرأ « دون كيشوت » .

ذات مرة قال أحد اللوردات البريطانيين إن دون كيشوت نموذج للجنتلمان الحقيقي ، وبالفعل ، فإذا كانت البساطة والهدوء في المعاملة مقياساً لما يسمى بالانسان المهذب ، فإن لدون كيشوت كل الحق في الحصول على هذا اللقب . إنه غيدالغو (١) حقيقي ، غيدالغو حتى عندما تدهن خادمات الدوق وجهه بالصابون . إن بساطة سلوكه تعود إلى انعدام ما نسميه ليس حب الذات وإنما الرأي الذاتي . إن دون كيشوت غير مشغول بنفسه ، وهو ، إذ يحترم نفسه والآخرين ، لا يحاول التبروظ ، أما هاملت . فيبدو لنا ، على الرغم من المحيط الجميل ، حديث نعمة ، إنه خائف وفظ في بعض الأحيان ، متعال ومزدر ، ولكنه يتمتع بقوة التعبير الصائب ، القوة التي تميز كل شخصية مفكرة تشغلب ذاتها ، وهي مستحيلة بالنسبة لدون كيشوت . ثم ان عمق التحليل ودقته لدى هاملت ، وثقافته المتعددة الجوانب (لا يجوز أن ننسى أنه درس في جامعة فيتينمبرغ) ، كل ذلك طور لديه الذوق المعصوم تقريباً . إنه ناقد مبرز ، ونصائحه للممثلين صحيحة وذكية ، ومشاعر الجمال قوية لديه ، كما الشعور بالواجب لدى دون كيشوت .

إن دون كيشوت يحترم كل القوانين القائمة ويحترم الدين والملوك والنبلاء ، وهو في الوقت نفسه حر ، ويعترف بحرية الآخرين . أما هاملت فيشتم الملوك ورجال البلاط ، وهو في الحقيقة ظالم وغير محبوب .

إن دون كيشوت بالكاد يعرف مبادىء القراءة والكتابة ، أما هاملت فقد كان على الأرجح ، يكتب مذكراته . ولدون كيشوت ، على الرغم من جنونه ، نمط معين من الأفكار

(١) غيدالغو : لقب النبيل في اسبانيا والبرتغال (المترجم) .

حول أمور الدولة والادارة ، أما هاملت فلم يكن لديه الوقت ليهتم بذلك ، وما حاجته إلى مثل هذه الأمور .

إن الكثيرين قد وقفوا ضد الضرب المستمر الذي تعرض له دون كيشوت . وقد أشرنا إلى أن الفارس المسكين لم يعد يتعرض للضرب إلا قليلا في الجزء الثاني من الرواية. ولكننا نضيف : إلا أنه لولا هذا القتل لقل إعجاب الاطفال به — الاطفال يقرأون مغامراته بنهم — وحتى بالنسبة لنا ، نحن الكبار ، كان من شأنه أن يبدو لنا على غير صورته الحقيقية ، بارداً ومتكبراً ، وهذا ما يتناقض وشخصيته . لقد قلنا للتو أنه لم يعد يتعرض للضرب في الجزء الثاني ، ولكنه في نهاية الرواية ، بعد هزيمته الحاسمة أمام فارس الهلال النير ، وبعد تبرؤه من الفروسية ، وقبيل موته ، يدوسه قطيع من الخنازير بأقدامه ، وقد وجه اللوم أكثر من مرة إلى سيرفانتس — لماذا كتب ذلك ؟— لقد كتب ذلك بدافع العبقرية . ففي هذه المغامرة القذرة تكمن فكرة عميقة . فالدون كيشوتيون يتعرضون خلال حياتهم للعديد من أقدام الخنازير ، وخاصة قبيل نهاية هذه الحياة . إنها التضحية الأخيرة ، التي يجب أن يقدموها للمصادفة الفظة ... وحينذاك يستطيعون أن يموتوا ، فقد مروا عبر النار ، ونالوا الخلود ، الذي يفتح أمامهم .

إن هاملت ماكر وظالم . تذكروا قتله النبيلين اللذين أرسلهما الملك إلى انكلترا ، تذكروا حديثه عن بولوني ، الذي قتله بيديه . وفي ذلك نرى ، كما سبق وذكرنا ، انعكاساً للعصور الوسطى ، التي لم يكن قد مر على انتهائها زمن طويل . ومن جهة أخرى نرى في دون كيشوت الشريف والصدوق ما يشبه الخداع نصف المقصود وشبه البريء ، وهذا ما يميز خيال الانسان النشيط . فالقصة التي يرويها عن مشاهداته في مغارة مونتيزنيوس مختلقة ، ولم يستطع خداع سانتشو — بانسو البسيط ...

إن هاملت ودون كيشوت يموتان ميتة تراجيدية ، ومع ذلك فإن نهاية كل منهما تختلف عن نهاية الآخر . إن كلمات هاملت الأخيرة رائعة ، فهو يهدأ ويأمر غوراتسيا بالحياة ، ويعطي صوته لصالح فورتينبراس الشاب .. ولكن هاملت لا ينظر إلى الأمام ، فهو يقول : « الباقي ... صمت » ، وبالفعل فإنه يصمت إلى الأبد . أما موت دون كيشوت فيبعث في النفس الحنان والرقة ، وفي هذه اللحظة تصبح الأهمية العظيمة لهذه الشخصية في متناول الجميع ، وحين يحاول حامل سلاحه التخفيف عنه ، يقول له إنهم سيذهبون عما قريب في رحلاتهم الفروسية يجيبه دون كيشوت المحتضر : كلا ، لقد انتهى ذلك إلى الأبد ، وإنني أسألك

الصفح ، فلم أعد دون كيشوت ، لقد عدت ألونزا الطيب ، كما كانوا يلقبونني في وقت ما «Alonso el Bneno - .

إن هذه الكلمة غريبة : فذكر هذا اللقب المرة الأولى والأخيرة يهز مشاعر القارىء . فهذه الكلمة ذات أهمية حتى أمام الموت . فكل شيء ينتهي ، وكل شيء سيختفي : المنصب الرفيع ، السلطة ، العبقرية الشاملة ، كل شيء سيصبح أثراً بعد عين إلا العمل الطيب يبقى ، ولا يتحول إلى دخان ، فهو أكثر خلوداً من الجمال الوهاج نفسه .

ليس لنا ما نضيفه بعد هذه الكلمات . سنعتبر أنفسنا سعداء إذا كنا قد استطعنا من خلال الاشارة إلى الاتجاهين الأساسيين للنفس البشرية اللذين تحدثنا عنهما ، إثارة بعض الأفكار لديكم ، والتي قد تكون مختلفة عن أفكارنا ، هذا إذا كنا قد نفذنا مهمتنا ولو بشكل تقريبي ، ولم نرهق اهتمامكم الموقر .

★ ★ ★

الزائر الغريب

قصة : محمد زفزاف

تحت ذراع الطفل علبة خشبية ، شكلها غير محدد : علبة قذرة عليها سواد ، وعليها احمرار باهت وألوان أخرى لا يمكن تمييزها . وتبدو ذراعه التي تحتها العلبة بشكل مثلث متساوي الأضلاع . وعندما يلتفت إلى الموظف الزائر تصبح ذراعه مثل مثلث قائم الزاوية . قد يبلغ الطفل الحادية أو الثانية عشرة . ولا يبدو أكبر أو أصغر من سنه عندما لا يتكلم . أما عندما يتحدث إلى الموظف الذي لا يزال يتبعه فيخيل أن الطفل يبلغ التاسعة أو الثامنة عشرة . والواقع أنه غير ذلك يقول الموظف :

— كم سنك ؟

— ١٢ .

— تبدو أكبر

— ١٢

— ١٨

— ١٢

حاول الطفل أن يتخلص من العلبة الخشبية . لكن ذلك تعذر عليه . رفض أحد زملائه أن يحتفظ بها ، إلا أن الموظف الذي يتبعه قال : « لا بأس ، احتفظ بها حتى تعود . » وأجاب الطفل بأنه قد لا يعود . فأحياناً يحصل له ألا يعود . إنهم يكونون بانتظاره . ولم يسأله الموظف عمن يكون بانتظاره. كان يتبعه فقط على بعد أمتار قليلة ، وعندما يتوقف، يتوقف الموظف بعيداً عنه بانتظار أية حركة . لم يكن الطفل يضع حذاء . قدماه متسختان ، تراكمت عليهما الأوحال ، وبين أصابع قدميه كتل من السواد الذي تنبعث منه رائحة كريهة هي مزيج من إفرازات الجسد وأشياء أخرى . ويمكن رؤية الوسخ المتجمد في حفرتي العرقوب . كما يمكن رؤيته عند العنق وبالخصوص تحت نهاية الأذنين ، فهنالك اسوداد باهت لا يشبه اسوداد الوسخ عند العرقوب . وكانت ساقه اليمنى تبدو صفراء خلواً من الدم ، لأن البنطلون ممزق بشكل جعل عضلات الساق الخلفية تظهر صفراء وعجفاء في نفس الوقت . ولم يكن من الممكن معرفة ما إذا كانت الساق اليسرى تشبهها في الصفرة وفي النحافة . ومن يدري فقد تكون عليها علامة عضة من طرف كلب مثلاً . وعندما كان يسرع في مشيته ، كان الموظف يلاحظ أن الخرق المتناثرة للساق اليمنى تكاد تجعله يتعثر فيسقط . إلا أن الطفل لا يسقط رغم أن العملية تكررت مراراً ، فغالباً ما كان مستعداً لها من كثرة استعماله للسروال القذر الممزق . وعندما كان الطفل يتعثر ، لم يكن الموظف يشعر بأي انفعال تجاهه . فهو يسير بنفس السرعة ومن المنتظر أنه لن يتقدم إليه عندما يسقط.

دار الطفل في منعطف ضيق جداً ، بحيث اختفى عن عيني الموظف.

فأسرع هذا الأخير لكي يلحق به . عندما دار بدوره حول المنعطف رأى الطفل ما يزال يمشي بنفس السرعة وسط زحام دكاكين صغيرة مصطفة على طرفي الزقاق . جال الموظف بعينيه في الدكاكين فرأى أناساً فقراء يبيعون وأناساً يشترون . واعترضت طريقه امرأة حافية عجوز فقيرة وقالت له: «سيدي ، تضرب شي فال ؟ » لكنه دفعها حتى كادت تسقط . خاف أن يختفي الطفل وسط زحام الزقاق . إلا أن الطفل لم يختف بل كان بين قدميه ، يبحث عنه بدوره . وعندما تأكد من أنه هو ، تقدمه بخطوات دون أن يتكلم معه . تأكد الموظف من أنه لم يفقد الطفل ، فعلق أملاً كبيراً على ذكائه . وتبعه وهو يعتقد أنه لن يفقده حتى ولو مشيا في أكبر متاهة ، ذلك أن الطفل ذكي جداً . وعندما انفرجت الزحمة من أمام الموظف لاحظ أن الطفل يتبختر للمرة العاشرة أو العشرين غير أنه لم يسقط . ثم نقل علبته الخشبية تحت ذراعه اليسرى وأسرع قليلاً في مشيته . لكن الزحام كان يعوقه . فوجد نفسه مضطراً لأن يسير ، تلافياً لأي اصطدام ، ببطء . أما الموظف الذي شعر أن شيئاً من الغبار قد أخذ يتسرب إلى عينيه وخياشيمه فقد أخرج منديلاً ومسح شيئاً عن عينه اليمنى . ثم كور المنديل ، ولف جزءاً منه حول أصبعه ثم أدخل أصبعه في أنفه وأخذ يديرها . وبما أن المنديل أبيض أصلاً فقد رأى الموظف أن رأس أصبعه ، يحمل أوساخاً بين الصفرة والسواد . ثم تمخط وبصق على الأرض المغبرة ، دون أن ينتبه له أحد المارة في الزحام . وشاهد الطفل يتوقف أمام أحد الدكاكين ، فتوقف بدوره أمام حانوت لبيع القفاف والسلال المصنوعة من الدوم . وأخذ يتأمل قفة عليها ألوان زرقاء

وحمراء . وحاول أن يسأل صاحب الحانوت عن ثمنها ، لكنه عدل عن ذلك لأن الطفل التفت خلفه وانطلق مندفعاً في الزحام الذي أخذ يخف قليلاً . ومسح الموظف عرقاً متساقطاً من جبهته ، وتنفس بصعوبة شديدة . شعر أنه في حاجة إلى شيء . لم يعرف أي شيء هو في حاجة إليه . في الأخير اهتدى إلى أنه في حاجة إلى سيجارة فأخرجها ووضعها بين أصابعه دون أن يشعلها لمدة طويلة . أخذ يديرها بين أصبعيه وهو يتابع الطفل بنظراته . مشى وراءه دون أن يفقده بنظراته . في هذا هذا الوقت الحرارة شديدة والسماء تبدو شبه رمادية ، أميل إلى الزرقة خالية من السحب. أتيحت الفرصة للأشعة أن تسقط بكل ثقلها وحرارتها على الناس والأشياء . واضطر الموظف أن يفتح ربطة العنق ، وأن يخفف من تضييق الخناق على رقبته ، فوسع الربطة ، وأخرج المنديل ثم جفف عرقاً وهمياً . أما الطفل فلم يشعر بالحرارة ، ربما لأنه تعود هذا الطقس . لكن ذلك لم يمنع من أنه أخذ يلهث ويلتفت خلفه ويشير إلى الموظف أن يتبعه . سار الموظف وراءه في إذعان ، تحت وطأة رغبة ملحة قاسية . وقف الطفل أخيراً أمام دكان لبيع اللبن والحليب الرائب . الناس متجمعون مزدحمون هناك . توقف الطفل طويلاً وراء الناس الذين غطت قاماتهم كل شيء عن عينيه . وبعيداً عنه ، تحت سقيفة أحد الحوانيت قرب قفات الزبيب والتين الجاف والحناء والتمر ، وقف الموظف وهو يراقب الطفل خلف الناس ، خلف حانوت الحلاب . ثم فكر أن يلتحق بالطفل ويطلب له كأس حليب رائب ، كما يطلب لنفسه كأساً آخر . أخذ يفكر في ذلك ، في الوقت الذي حاول الطفل فيه أن يتسرب من بين

أقدام الناس كانت محاولاته المتكررة عابثة ، غير أنه لم ييأس فأعاد الكرة ، لكنه لم يفلح . وشاهد الموظف كل ذلك وعرف سببه ؛ فاقترح على نفسه أن يلتحق بالطفل فوراً وأن يفعل ما فكر به . ثم رأى الطفل يثني رجله اليمنى ويقفز على رجله اليسرى قفزات إلى الخلف . لا شك أن أحد الناس قد داس قدمه . ظل الطفل يقفز على رجله اليسرى ، محاولاً أن يعيد اليمنى إلى الأرض . وفي الأخير استطاع أن يوفق في ذلك . ووسع الموظف من ربطته مرة أخرى وابتعد من تحت السقيفة . مشى نحو الطفل ونحو الناس . أدخل كتفه اليسرى وأخذ كأسين من الحليب . ناول أحد الكأسين للطفل دون أن يكلمه ، بل ابتعد عنه وأخذ يتلذذ بحموضة الحليب . أنهى كأسه ، بسرعة ، قبل الطفل . دفع ثمن الكأسين ، وعاد إلى مكانه تحت السقيفة وجفف عرقاً وهمياً مرة أخرى عن جبينه ووجهه ، في حين ظل الطفل خلف الناس يتلذذ بكأسه وهو ينظر في المارة . كأنه يؤكد لهم أن بإمكانه هو الآخر ، رغم قذارته ، أن يدفع ثمن كأس حليب . انتظر الموظف طويلاً أن يفرغ الطفل كأسه ويمضي أمامه . ظل يتلذذ بشرب كأسه . وأخيراً أنهاها . سر الموظف لذلك واعتقد أنهما سيستأنفان مسيرتهما فوراً ، لكن الطفل لم يفعل لأنه أراد أن يعيد الكأس إلى البائع فتعذر عليه ذلك . منعه زحام الناس فتسرب بين أرجلهم ، وعاد خائباً مرة أخرى ، وكأسه بيده . فكر الموظف أن يذهب وينتزع منه الكأس ليعيدها إلى صاحبها فخاف من شيء لم يعرف . وقال لنفسه بأن على الطفل أن يحاول بنفسه إعادة الكأس إلى صاحبها . وحاول الطفل ذلك . غير أنه في الأخير اهتدى إلى حل طبيعي . أمسك

بأحد الناس المزدحمين . فالتفت هذا الأخير غاضباً في وجهه . شاهد الموظف الرجل والطفل يتكلمان . ورأى الطفل يمد الكأس إلى الرجل . أمسك هذا الأخير الكأس وناولها للبائع . فمشى الطفل دون أن يشير إلى الموظف أن يتبعه . وكان هذا الأخير في أتم اليقظة فسار وراءه وسط الزقاق . ثم انحدرا في زقاق آخر نحو البيوت التي توجد عند النهر . كان الزقاق خالياً ومترباً . وبعض الأبواب العتيقة مفتوحة أو موصدة ، ثم في طرف الزقاق حمار مربوط أمام باب مفتوح لفندق . كان هناك مدخل بدون باب . مدخل متآكل ، عريض أفقياً ، قصير عمودياً . يمكن للمرء أن ينحني لكي يدخل إلى الفندق بسهولة . رأى الموظف بعض البدو متجمعين على الأرض فوق حصائر صفراء متآكلة . ورأى امرأة تجلس طفلها الصغير عند نهاية ساقيها وهو يفعل ذلك أمام الجميع . وسمعها تردد كلمة تكثر فيها « ع . . . » كأنها تشجعه على ذلك . مشى الطفل أمام الموظف دون أن ينتبه لشيء . لكنه توقف عند الحمار وأخذ يتفرج على ذبابات زرقاء ضخمة وهي تصدر أصواتاً منفرة فوق الجروح النتنة على ظهر الحمار . وعندما رأى الحمار يتألم ويحرك أذنيه وقائمتيه الخلفيتين ضحك ومضى منحدراً نحو النهر . لاحت له مياه النهر صفراء ، وقوارب مثبتة عند الضفة . وأعجب الموظف الزائر بالماء الذي يحف السور عند مكان معين . وتمنى لو يلقي بنفسه من فوق ذلك السور العتيق الذي تطل من فوقه مدافع صدئة ؛ ثم يغطس في الماء ويسبح إلى ما لا نهاية . لكن صفرة الماء لم تعجبه . مشيا في طريق طويل بمحاذاة النهر . كان الموظف ما يزال يتبع الطفل وقد أعياه المشي . وأخيراً

توقف الطفل عند باب أحد البيوت الواطئة . توقف الموظف بدوره وأخذ يراقب الطفل وهو يضرب بقبضة يده الباب . وظل يفعل ذلك برتابة إلى أن خرجت امرأة عجوز وتحدثت إليه . ظلا يتحدثان ، في حين كان يشير جهة الموظف مراراً ويدور على نفسه . رأى الموظف الطفل وهو يضع علبته الخشبية أرضاً ويفتش في جيوبه . استمرت العملية وقتاً قصيراً إلى أن أخرج الطفل شيئاً من جيبه وقدمه للعجوز . تناولت العجوز ذلك الشيء ، ثم دخلت إلى البيت لتخرج . أخذا يتكلمان من جديد ، وتمنّى الموظف لو أنه كان يسمع ما يقولانه . غير أن ذلك لم يكن بذي أهمية في نظره . أشار الطفل إلى الموظف فمشى الموظف نحوهما متخاذلاً وتعباً . ولم يتحدث إلى الطفل ولم يتحدث إلى العجوز . وإنما أفسحا له الطريق فدخل إلى البيت . أغلقت العجوز الباب في وجه الطفل فلم يغضب . مشى بلا مبالاة نحو الضفة التي لم تكن تبعد عن البيت إلا بأمتار . وضع الطفل علبته الخشبية وجلس على الأرض . دلى قدميه لكي تبتردا في الماء لكنهما لم تكونا طويلتين ، لذلك لم تتحقق رغبة الطفل . ثم أخذ يحرك قدميه في الهواء ، وهو يتأمل الماء الأصفر والقوارب المثبتة . وأحياناً ، يلتفت جهة الباب لعل العجوز تطل ، أو لعل الرجل الغريب يخرج . كان هواء رائع يلفح وجه الطفل . ونوع من المسرة يعتريه . ولم يكن يعنيه في حقيقة الأمر ، ما يفعله الموظف داخل البيت ، ربما لأنه تعود ذلك .

الدار البيضاء

★ ★ ★

الياسمين

قصة : خيري الذهبي

أرقته السعادة ، فقد انتظر هذا اليوم طويلاً ، وحينما استيقظ صباحاً منهكاً لم ينم كفايته ولم تتخل عنه عادة الاستيقاظ مبكراً ، لم يحاول العودة إلى النوم . فها هو في مدينته أخيراً ، سيلوب في شوارعها وسيدوخ في حاراتها ، ولكن لا . سيذهب من فوره إلى حارته القديمة . سيحاول استيحاء الروائح القديمة . الصور القديمة . المعايشات القديمة . النهر الصغير العالي . موزع الماء البحرة . شجرة المسك . النارنجة . الفيجة (*) . الشاب الظريف . أية سعادة وأية بهجة ! . البيت القديم . مايا . رفيقة الطفولة الشقية . شجيرات المرجان . صندوق بريد الجيران وسرقة الصحف منها . هه هه هه ؛ وغمرته الذكرى بعنفوانها . الطفلان الصغيران ؛ هو بقمبازه الحريري المقلم وقبقابه الخشبي المطرز بالألوان ، وهي بفستانها الزهري ، يتسللان إلى مدخل بيت الجيران وكان البيت الوحيد الذي يمتلك صندوق بريد أمامه وكانت بدعة جديدة في الحارة . أما الصحف فكانت طرفة الطرف فمن يشتريها في أيام الحرب الصعبة وغلاء السكر وخبز الوثيقة . وجاءته بسلك محني الرأس فأدخلته في

* صنبور ماء مشترك كان يوضع في حارات دمشق القديمة .

الصندوق ، وبعد بضع محاولات أصدرت آهة انتصار وسحبت السلك وقد نشب في الصحيفة ولفها بسرعة ثم خبأها تحت قمبازه، وأسرعا إلى البيت يتسللان إلى الغرفة العلوية شبه المهدمة والتي لم تسكن منذ سنوات،وكانت عشهما وفتحا الجريدة ولم يكن أي منهما يعرف القراءة ولكنهما أخذا يتأملان الصور يحاولان أن يستقرئا شيئاً أي شيء منها ، وقالت مايا :

— هذا أبي .

— أبوك ؟ . هه قالت أمي إنه قد مات منذ سنين !

— لا . إن أبي لم يمت . بل سافر وسيعود ليأخذني .

— وهل ستذهبين معه ؟

— نعم سأذهب معه .

— وتتركينني ؟

— ستأتي معنا .

— لا . لن أترك أمي .

— وأنا لن أترك أبي !

— ولكنه ليس أباك .

— كذاب إنه أبي أبي أبي .

وأخذت تدق الأرض بقدمها في عصبية ، وقال متحدياً .

— إن كان أباك فلم لا يأتي لزيارتك ؟ .

فقالت وهي تصرخ :

— سيأتي . سيأتي . إنه أبي .

وخرجت تجري من الفرنكه .

دق الباب دقة هادئة وعرف أنه خادم الفندق وقد جاءه بالفطور. بعد أن شرب الشاي ودخن سيكارتين نظر إلى ساعته وكانت التاسعة. لا يزال الوقت مبكراً ويجب أن ينتظر قليلاً قبل أن يفعلها. ترى من سيلاقي هناك؟ البيت. ربما بيع مرة واثنتين وثلاثاً، ولكن ألم يبق منه شيء. الايوان العالي وأعشاس العصافير المنبثة فيه. شجرة الياسمين البيضاء المتهدلة على الشباك الفرنسي. شجرة النارنج والتي امتلأ حوضها بأزهار الشاب الظريف. شجرة المسك والتينة الذكر. ما الذي تبقى من البيت وجمالاته القديمة؟ البحره؟ هه. البحره لا أظنهم يقتلعونها أو يهدمونها ببلاطاتها الرخامية المجزعة ونافورتها المدوره. ومايا؟. مايا.

كان الكبار قد تركوا البيت فلم يبق فيه إلا هو ومايا والبحرة تهدر بماء النهر المتدفق إليها ثم يتسرب عن جوانبها إلى البالوعة. الجو حار والصيف يغري بالتخفف من الثياب، والتخفف من الثياب يغري بالعبث بالماء، والعبث بالماء يغري بالسباحة؛ ولكن البحرة عميقة وربما غرقا ولطالما حذرته أمه من محاولة النزول إليها. إذن فليسدوا البلاليع ولتغرق باحة الدار بالماء، وجاء بقطع بلاط قديمة وسد البلاليع، وفاض الماء وامتد وامتد حتى وصل إلى أصول النارنجة والمسكة وطاب اللعب وكثر الوقوع والقيام والتزحلق وفجأة صرخت مايا:

— سمكة. انظر.

ونظر. كانت هنالك سمكة قد تسربت من البالوعة مع الماء وسرعان ما تلتها ثانية وثالثة ورابعة. سميكات صغيرة بحجم الأصبع

مما يعيش في البلاليع . واستيقظ الصياد فيهما ، وأخذا يطاردان السيكات ، ولكن هيهات .

فبعد عدة محاولات كانا قد تشربا بالماء دون أن يمسكا بواحدة ، ولكن عقل الصياد العلمي فيه لم يتخل عنه فسرعان ما جاء بالمكنسه وأخذ يطارد الأسماك بها يحاول دفعها إلى الأرض الجافة ، وصح حدسه فما أن وصلت السمكة إلى الأرض الجافة حتى أخذت تتقافز وتتقلب دون أن تتمكن من الفرار ، وقبضا على السمكة وأودعاها بسرعة في إناء زجاجي قديم ملآه ماء ، وما هي إلا هنيهة حتى كانت السيكاتجميعها في القطرميز ؛ ولكن الأسماك لونها بني كاب ، وهي لا تحب اللون البني الكابي بل تريدها حمراء،أسماكاً حمراء كأسماك أبي نعيم الفوال ، ولم يكن الأمر بحاجة إلى طول تفكير فالأسماك يجب أن تصبغ ، ولكن كيف والماء سيذيب الأصباغ . إذن فلتتسرب الأصباغ إلى داخلها حتى تحمر كلها ، وطابت الفكرة ، وجيء بقلم أحمر فبري وأخذ المسحوق المتخلف عن البري فألقي في الماء تشربه الأسماك مع الماء حتى تحمر ، ولما كانت عملية كهذه تحتاج إلى وقت حتى تتم فقد رفع القطرميز بكامله ووضع في مكان هادىء بعيد عن الأيدي والعيون ، ولكن وبعد عدة زيارات مستكشفة فوجئا بالأسماك ترفع بطنها الأبيض إلى العلاء تعلن فشل التجربة وسقوط العلم .

وأحس وخزة في قلبه تواكب بسمة الحنين إذ بكى طويلاً معها موت الأسماك وسقوط التجربة .

نزل من الفندق ولم يستجب إلى سائق التاكسي الذي عرض

سيارته يوصله بها . بل فضل المشي يسترجع الذكريات ويحيا الأيام القديمة ثانية .

هذا هو شارعهم أخيراً . وكانت عربات بيع الملابس المستعملة منتشرة تسد الشارع . وتوقف قليلاً يتفرج عليها . جاكتات . معاطف . كنزات . قمصان ملونة وبيضاء.ملابس أطفال . كلها للبيع . ورائحة النفتالين الحادة تنبعث منها . وشق طريقه بينها ونظر إلى جدار النهر إلى يساره . أيام الشقاوة والجري على شفير النهر يتحدى الأطفال فيه بعضهم البعض فقد كان شفير النهر لايزيد عرضه عن شبر وإلى يساره النهر وإلى يمينه النهر ، وكان على المتحدي أن يجري بأقصى سرعة ممكنة وذلك الذي يسبق الجميع دون أن يقع طبعاً ، كان الأمهر . ولم يكن الأسرع فلقد كان دائماً حذراً كما علمته أمه فإنه إن وقع في النهر فستختطفه عروس النهر .

حينما كبر قليلاً كم تمنى لو أنها اختطفته فقد كانت عروساً جميلة بيضاء مكللة بالجواهر والحلي تعطي السعادة لمن شاءت ، ولكنه لن يرى أحباءه ثانية فهذا هو شرطها . تمنى كثيراً لو أنها هي التي اختطفته فلربما ظل قريباً منهم على الأقل .

الفيجة . الشارع المبلط بالحجارة البازلتية . لقد زفتوه أخيراً . هاهو القوس والحارة المغلقة بالعتمة . وقف متردداً قليلاً أمامها . ولكن ماذا عن سكان الدار الجدد ؟ هل سيسمحون له بالدخول ؟ وماذا سيقول لهم ؟ . وهل سيعرفه أحد منهم ؟ .

عبر القوس.رائحة الرطوبة.العتمة العذبة . هذا البروز كم اختفى وراءه أثناء لعبة الاستغماية ، وذلك العمود ؟ ومدخل البيت المسدود . صفائح

الزبالة والثقب في "سقف الحارة نافذة إلى الشمس". هاهو الباب أخيراً . هل يطرقه ؟ إنه موارب . بحث عن جرس لم يكن هنالك جرس . بحث عن مطرقة الباب النحاسية ولكنها اختفت أيضاً . طرق الباب بيده وانتظر . لم يرد أحد . هل البيت مهجور ؟ ولكن الباب موارب . دفعه قليلاً ، وفاجأه صوت طرقات رتيبة . هل أخطأ الباب . رجع إلى الوراء قليلاً . لايمكن أن أخطىء . انه البيت القديم . رائحة حادة وصوت طرق رتيب . أطل برأسه ، وعبر الدهليز المعتم رأى باحة الدار القديمة . إنها هي . لايمكن أن ينساها ، لايمكن ، وصرخ بأعلى صوته :

ـ هل من أحد هنا ؟ .

ولم يرد أحد ، ولكن الضجيج واضح . البيت مسكون ، ورأى فتى في الرابعة عشرة يعبر الباحة باتجاه الغرفة القبلية .

ـ أنت . أنت ياشاب .

ولم ينتبه إليه بل دخل الغرفة مسرعاً .

شعور غريب طغى عليه . شعور بعدم الواقعية . أيعقل هذا ؟ . أليس هذا هو البيت القديم ؟

وخرج الفتى ثانية يحمل سطلين متجهاً إلى الناحية الثانية وتجرأ أكثر ورفع صوته .

ـ أنت . أنت ياشاب . ياأخانا .

ولكن الفتى لم ينتبه إليه للمرة الثانية . لعله هذا الصوت الغريب هو الذي يطغى على صوته . فارقه حذره قليلاً ، وتسلل عبر الدهليز ،

وماذا سيقولون . سيخبرهم أنه جاء إلى بيته القديم يتشمم الروائح القديمة . سيحسبونه لصاً ؟ . لا . إن شكله لايوحي بذلك .

عبر الدهليز أخيراً . ماهذا ؟ . ! لم يصدق عينيه . ظن نفسه أخطأ المكان واتجه ليعود ، ولكن البخرة شدته إليها . إنها هي برخامها القديم وقد اسود لونها من الأشنات الحافة التي علقت به . اتجه إليها مسحوراً ، إنها هي .

ترى أين أسماكها ؟ كان الماء قد توقف عن الاندفاق إليها وتجمع في أسفلها بعض الماء الأخضر الآسن وترا كمت إلى جانبها أكوام الشاي المغلي البنية اللون .

وأحس بغثيان حاد وتراجع إلى الوراء لم يحتمل المنظر . نظر إلى الإيوان . كانوا قد سدوه بجدار من البلوك الاسمنتي العاري القبيح ثم قسموه إلى قسمين بجدار خشبي أقبح . آه . ماهذا . كيف دمروا كل هذا الجمال ؟

نظر إلى اليمين وانتبه إلى الأصوات أخيراً . كانت مكائن الأحذية تدور والأحذية المخيطة تتقافز عنها إلى الأرض، ولم يشعر به واحد من العمال المنهمكين في عملهم . كانوا منكبين على الأحذية يخيطونها ويدقونها دون أن يعيروه انتباهاً

الشباك الفرنسي ؟ كان قد سقط وحل محله لوح خشب الأبلاكاج أما الياسمينة فلم يبق لها أثر . والمسكة والتينة ؟ . هه هه . حل محلهما غرفتان بنيتا على عجل من البلوك القبيح وسقفتا بألواح الأترنيت .

أهذا ماجاء من أجله ؟ . أهذا هو البيت الذي حلم فيه العمر

الطويل ؟ . أهذا الذي أرقه ليلة بكاملها . دار على عقبيه عائداً ولكن . آه . إنها لاتزال في مكانها . ياللروعة وأخيراً . شيء . شيء واحد من بقايا الأيام الخوالي . كانت النارنجة لاتزال خضراء سامقة . بحث بين أغصانها بعينيه . كانت هنالك بضع ثمرات خضراء . اليس من ثمرة صفراء ناضجة ؟ .

وتذكر الغرفة العلوية . اتجه بنظره إلى فوق . ولم يصدق عينيه . كانت هنالك امرأة كهلة سمينة تجلس أمام الفرنكة تلبس ملاءة سوداء وقد حسرت عن وجهها ، وسيكارة رفيعة بين أصابعها تنظر إليه في إمعان ، ولم يصدق عينيه . أمي ؟ . أمي ؟ مابا ! هل يمكن ؟

لم يستطع مقاومة نظراتها فأدار وجهه واتجه إلى الباب ، وعبر الدهليز المعتم . لم يعد يتذكر ، وأخذ سؤال يلح عليه وتمنى لوعاد ، ولكنه لم يعد .

ألم يكن بين ثمرات النارنج واحدة صفراء .

* * *

اغنية على قبر
ولادة بنت المستكفي بالله
شعر : فايز خضور

أهي النزوة ، مرت بضلوع النخل ؟
لاأستطيع ردعَ الشك
« منذ البدء أعطيه ولائي »
أهي الرغبة ، ؟ . لا أقوى على النهي
ولا أستطيع كبحَ الهاطل الموّار
في أعماقيَ المصطخبهْ .
« كنتُ منذ الحبو أصفيه ضلالي »
أرهقتني الشمس ، أشتاق إلى الغيم ،
لأطفي عطشَ الرمل ،
وأجتاز الشطوطَ العفنَهْ . ! !
محنتي أنكِ — ياسيدة الدهشة — تدرين هشيمي
وتُبيحين سعيرَهْ .
وتفوحين على جبانة العشق بشجو بدوي :
« كان صدراً يرشحُ الخمرَ الأسيرهْ » ،

يخطف الخاطر بالظنّ ، ويحسو ،
بارتياح الريح في الغربة ،
قهراً دمويّ . »
وتنوحين عليّ . ؟ !
بعد ذبح الشاة والسلخ ، تنُوحينَ عَلَيّ ؟ !
(أرجفوا أنكَ شاكٍ مو جعُ
ليت لي فوق الضنى ماأوجعكْ)

* * *

ليت لي جَوْرَ تجافيكِ على الخاسر :
ينهل رذاذاً دا كنَ الوشمِ
وحُلْماً أرّقَ الهدأةَ ،
غالَ المستغيثَ الجسديْ
ليت لي وجهك يامقصلة اللعنة ،
يامدمنة الطقس الفجوري ،
أيا . . . يا . . . ليت لي . . . .
ليتَ الغياب القاصمَ الظهر : تغطّى
بالسكون الأبديْ .
علّني أرسم هذا البيدرَ الكوني " بالفحم ،
وفوضى الوله الجارف ،
ياولادةَ البؤسِ
وأُحيي ليلكِ اليابسَ
بالنار ،

وأبقى !
حاضناً لون السراديب التي يتحدُ المشرق بالمغرب فيها .
وأعاني تعبَ الوردة ، في الثلج ، وأشقى .
في تآخي الجمر بالماء ، وصَهْرِ الموت بالبهجة
أشقى :
شامتاً بالعري ،
يستجدي سريرَ البحر
أشقى ،
بين أسراب المناديل ، تصلي ،
في خليج الخوف لهفى ،
لرجوع السفن المغتربة
وأغنّي مولعاً بالموجة المقتربة
(كل البلام تْفوتْ
عيني ع بْلمَكْ (١)
ومن الهوا والروجْ
ربي يِسلْمَكْ ،)

* * *

هاهي الموجةُ تطغى ،
تسحب المدَّ من الغُرّة ،
تزهو بإزار الغُنج ،
تيهاً ،

تمنحُ الحلجانَ مايربو على اللثم
عناقاً ،
وتنوسُ :
أبداً ، ليس تهاب النوءَ ،
لاتهتم بالشاطىء ،
والمنتظرينَ ، العائدينَ ، التائهينَ التعساء . ! !
هي ذي الموجةُ في كفيّ ،
وفي حُضْني ،
تَبيتُ الليلَ ،
في الحمّى ، وتَهذي .
أتلقّاها بصمتِ الصخر ، خوفاً ، أحتفي بالنسمة الملتهبهْ ! !
وأغنّي قلق الجائع للثورةِ ،
أرخيه على القمة نسراً
رفّ ، أو مارَفّ . . . . . .
يرقى .
في مساري الظمأ اللاهثِ ، في نار العذاب البشري
يابقايا الوجع المنتحبه
عصديني ،
ودعيني ،
أنهبُ العتمة حتى الفجر
أخفي صحفَ الرهبة في البئر ،
وأتلو لنثيثِ النبعِ ،

من فاتحةِ الضوء ،
سطوراً عتّقتها الريحُ والخيبةُ ؛
والهيّاجُ من لجُةِ هذي
الرحلة المحترِبة . .

ستبّح القتلُ بعمري ،
كاشفاً دفتر أسري ،
رامياً أوراقَهُ للغيمةِ المكتئبهْ ،

*

أيها الهاجسُ للذّبح ، تماديتَ ،
وأبهظتَ ؛
ترفّق .
« هو صوتي لم يزل في كوّة النشوةِ ،
رادَ المقبلَ الغامضَ ،
لم يُهْزَمْ ،
وان كانَ تغاضى ،
مُرْغَماً ، أو قانعاً ، أو ،
لستُ أدري » .
أيها الهاجسُ ، خلِّ الصوتَ يرتادُ عظام المَطْمَحِ الهارب ،
خُذْني ،
كنتُ في الجَزْرِ أواسيكَ ،
وجــاء المدُّ .
هل أبقى معكْ ؟ !

لأغني : خنجراً أرسو معكْ .
لحظةً « أرجـوكَ » أمْهِـلْ تعبي .
« يا أخ َ الفقر نحولاً وجوىً
رحم الجمرْ رماداً أينعكْ »
(إنْ يَطُلْ بعدكَ ليلي فَلَكَمْ
بت أشكو قِصَرَ الليل معكْ .)

• • •

(١) من الغناء الشعبي العربي .

دم سابق نفسه باتجاه الرصاص

شعر: محمد علي شمس الدين

إلى ابراهيم مرزوق

(١)

إلى أين تمضي ؟
. . وفي أيّ ليلٍ من الأرض يهوي انكسارات أقدامك العارية ؟
. . .إلى أين يا أيها العاشق الجبليّ الأخضر ؟
. . . . وكل النساء اللواتيَ اشتراهن تجوالك المر في شاحنات المدينة
. . . . . تناثرنَ تحت النيابْ
. . . . . ولم يبق منهنّ إلا صفير الجثث
. . . . وصوت الهواء الذي عانقته تجاويفها فارتداها . . . .
إلى أين تنحاز أو تنتهي باسمِكَ الموسميّ الثقيل ؟
عميق هو البئر بين السما وانكسارات عينيك في الهاوياتْ
عميقٌ . . وظلّ الطواحين يهوي بطيئاً . . ويطويك
في صدر أيّ التوابيت والأمّهاتْ ؟
وفي أي قبرٍ من الأرضِ ، في أيّما جُثّةٍ تستريحْ ؟
وبيت الرصاص الذي عانقته الخلايا . . . كثيف وبارد

كهذي السماء اتساعاً وضيقاً . . .
ولاشيء يؤويك يامبتلى بالوطن . .
ويا مبتلى بالتراب الأخـــير . . . .

(٢)

إلى أين تمضي مصاباً بشمس الطفوله ؟
مصاباً بأبراج صلبانك المستحيله
غريباً على الرمل أو في شقوق الجبال
وها أنتَ مثلي . .
فتىً صارخ في البراري
. . . وحيدٌ وفارسْ
. . . . وحيد إلى حافة القبر . . . أو حافة المقصلة . .
— ومن أنتَ ؟

— هذا شتائي
— هـــذا شتائي
. . . . وهذي نهايات عام الرماد
. . . . وهذا دمي . . . فاغراً في العراء
. . . . على الظل . . . أو في سواد السوادْ . .
وحيد . . . . ولا علم لي أن شكلاً من الناس يجتاحني
. . . . وأني مُصابٌ بوجه شريدْ . . . .
يقولون : لي جثة في صحون الطعامْ
ولي جثة في سجلّ الهواة
ولي جثة عند جسرٍ قديمْ

يقولون إنا التقينا
. . . غزالين في ناصيات الجحيم . . . .
. . . غريبين . . أو عابرين . . احترقنا معاً في الشوارع
وكنا صبيين في أمّنا
صديقين تحت الغبار . . .
. . . . أتبكي إذنْ ؟
. . . . أتبــكـــي ؟
. . . . أتبكي إذنْ ياغزال ؟
تقول انتهينا ولم نبتدىء
تقول انتهت أمّنا في احتمالاتها
وها نحن مثل النجوم البطيئه . . . .
نوافي إلى صدرها واحداً . . . واحداً
ونلقي سلاماً على وردة الأنبياء
ونلقي وشاحاً من الغيم فوق اليدين
. . . وشاحاً كثيفاً ، ولكنّه كالكفن
. . . . رقيقاً . . ولكنّه مُشْربٌ بالدماء
. . . . . . بعيداً . . ولكنه خان شكل السماء
. . . . . . أليفاً . . ولكنه شكل أكبادنا .

(٣)

. إلى أين تمضي ؟
. . وفي أيّما حانة سوف تقضي انتصاف الزمانْ ؟

على دورة الأسطوانات تلقي اعترافاتك الخائبه
وتروي على الدورة الألف . . بعد الرماد :
. . . .
« . . . بلا شاهدٍ كان مرزوق يهوي أمام استدارات كل الوجوه
بلا شاهد كان مرزوقٌ يطوي سجل الينابيع والأدويه
أمام الخطوط التي تنتهي في احتراق (الغرينْ)
أمام اقتراب الطحينْ
أمام اشتباكات أطفاله والدموعْ . . .
. . . آه مرزوق ماذا فعلنا ؟
وماذا جنينا من الأرضِ ؟ . . . ها قبرنا واحدٌ (والعصافير
لاتفهم الموت) . .
. . ها وجهنا ضائع في وجوه المحبين والأصدقاء
. . . وها أنتَ مثلي ، مريض بأسماء من غادروا
. . . . وتلقي سلاماً أخيراً على وردة الأنبياء
. . . . سلاماً على وردة القلب والأنبياء . . .

(٤)

. . . تجرّ الليالي خطى نارها
ولاوقت للموتِ . . . هل يسمح الوقت أن تقتلوني ؟
وهل في الثواني اتساع لموتٍ جديد ؟
تقول اسمعوني : . . . .
أنا الطفل والمبتلى بالطفوله
ولاعنقَ لي . . . فاقطعوا رأس أمّي
ولاكفَّ لي . . . فاقطعوا كفّها من عروق الجبل
. . . . واجعلوا قرط آذانكم من دماها . . .
تقول اخلعوا عريكم مرة والبسوني

دماً سابقاً نفسه باتجاه الرصاص
دماً عابقاً فوق صنبانه . . .
. . . . . . أنا البحر ، والنسر ، والمعجزة
وجسر الذين استفاقوا على موتهم في الزحامْ
توازي بيَ الأرض أكفانها
ويتابني دمعها في شريط المساء
وقلبي يضجّ المساكين والأنبياء
فمن يخلع الآن مني رماد البيوت ؟
ومن يصطفيني لأحزانه القادمه ؟
ومن يرتديني لأجساد كل الفصول ؟
حطامي . . . وأخشابكم في الحريق
وغابات صدري ، كأحلامكم يابسه
. . . وقوفاً . . . وقوفاً . . . ولاتنحنوا عند قوس الرحيلْ
فللسبت أجراسه القاتله
وسبت الرماد اشتراني لأجراسه
كما يشتري النهر عرس الجبلْ
فشدّوا إليكم حبال الدماءْ
وشدوا وثاقي لأجسادكم
إلى البحر ، أو للسماءْ
فهذي البحار احتراقٌ . . .
وهذي المياه احتوت نارها
أنا ناركم فاحملوني وسيروا
ولاتنحنوا عند قوس الدماء
وقولوا سلاماً إلى وردة الأنبياء
سلاماً أخيراً . . . . . .
إلى وردة القلب والأنبياء . . .
لبنان / الجنوب ٧٥/١٢/٣١

آفـــاق المعـــرفـة

حـوار مـع سمحة الخولي

الشعر والموسيقا

صفوان قدسي

د . سمحة الخولي ، عميدة المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) ، والاستاذة في هذا المعهد التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة . . . تقول لي جواباً عن سؤال يتصل بمحاولات تطوير الموسيقى العربية ومدى النجاح الذي حالف هذه المحاولات المبذولة في هذا الاتجاه ، إن الوقت مايزال مبكراً للحكم بالنجاح أو الاخفاق على هذه المحاولات ، ولكن أمامنا ظواهر إيجابية لايمكن أن نتجاهلها ، وأهمها أن هناك عدداً لابأس به من الموسيقيين العرب ، من عدة أقطار ، من مصر ، وسوريا والعراق وتونس والمغرب ، درسوا أساليب الموسيقى الغربية ، ويحاولون أن يتخذوا من هذه الأساليب عناصر إصلاحية لخلق لغة موسيقية جديدة على أساس الموسيقى العربية ، وهذا باختصار مانسميه « التطوير » .

هؤلاء المؤلفون الموسيقيون يكتبون بلغة موسيقية جديدة لاهي باللغة العربية مطلقاً ، ولاهي باللغة الشرقية أو العربية التقليدية . .

ومحاولاتهم لاتتناول عناصر اللحن والايقاع فقط ، ولكن تتناول أيضاً القالب أو الصورة أو البناء الموسيقي ، وهي محاولات ، كما حدث في مصر في فترة الريادة الأولى في جيل سابق ، انتهى أغلب روادها ، رحلوا . أفضلهم ثلاثة : (أبوبكر خيرت ، وحسن بوعيد ، وموسى كريم) ، ثم تلاهم جيل ثان ، وثالث في مصر . وأعتقد أيضاً أن هنالك في سورية ولبنان أكثر من جيلين من نجوم هذه التجربة .

وقياساً على ماقدم من هذه الأعمال الموسيقية العربية المتطورة ، لايمكنني إطلاقاً أن أسلم بأنها أخفقت ، ولكن تم إنجاز قدر كبير من خلق أسلوب جيد من الموسيقى العربية له إمكانيات تعبيرية أوسع وأكبر ، وهذا الأسلوب تناول عدة مجالات : موسيقى غنائية ، موسيقى الكورال — المجموعات — . موسيقى السمفونية المختصة بالسمفوني ، أو الموسيقى المرتبطة مع الغناء الكورالي ، مع الأوركسترا أيضاً ، لتقديم بعض الأعمال الشعرية ، وأعتقد أننا أمام حركة في الموسيقى ، إذا أتيحت لها ، أو هيئت لها الفرص الكافية ، تعتبر فتحاً جديداً في عالم الموسيقى العربية .

وعندماسألتهاعن العقبات التي تواجه هذه المحاولات لتطوير الموسيقى العربية ، أجابت بأنه توجد عقبات ، أهمها — في اعتقادي — عنصر الألفة ، لأن الموسيقى الجديدة ، مثل أي فن جديد ، تحتاج إلى جمهور تتاح له الفرصة ليألف هذا الجديد . وهذه الإلفة مرهونة بأشياء كثيرة ،

أهمها أن تتاح الفرصة للاستماع الكثير والمتكرر والمتعاطف مع هذه الموسيقى الجديدة . وهذا مالا تتيحه أجهزة الاعلام بالقاهرة . . الإلفة مطلوبة جداً ، لأننا بأزاء عوائد سمعية ترسخت عبر أجيال ، لابل قل قرون ، تتخذ أسلوباً خاصاً في الاستماع للموسيقى العربية ، لايتطلب ، ولايحتمل منها أن تكون معبرة ؛ وكل مايطلبه منها أن تكون جميلة بمقاييس موسيقيةبحتة : مجرد أصوات ، ولهذا فإن عنصر الالفة لم يتح لهذه المحاولات حتى الآن ، والمسؤول الأول والأخير عن هذا هو أجهزة الاعلام .

وسألت الدكتورة سمحة الخولي عما إذا كانت تعتقد بأن المشكلة تبدو ماثلة في أن هذه التجارب لم تصل إلى المستمع العربي ، فأجابت بأنه لدينا إذاعة خاصة بالموسيقى في إذاعة القاهرة ، خاصة بالارسال الموسيقي فقط ، ولها مستمعون . وهذه المحطة تعتبر أن من أهدافها الرئيسية أن تقدم ضمن برنامج الموسيقى الكلاسيكية ، الموسيقى العربية الجيدة التي هي ليست موسيقى رقص . من ضمن برنامجها في هذا النوع من الموسيقى تقدم بانتظام مؤلفات المؤلفين الموسيقيين . وأيضاًفي البرنامج الثاني ، وفي حفلات الموسيقى السمفونية . .

وعندما طلبت منها أن نتوسع قليلاً في بحث موضوع تطوير الموسيقى العربية ، قالت إن السؤال من صميم الموضوع . الذي حدث على صعيد هذا التطوير للموسيقى العربية ، أنه في أحسن حالاتها ، يتناول المؤلف الموسيقي ألحاناً من المقامات العربية ، ولكن هذه الألحان تصاغ بطريقة جديدة ، تشحنها بمضمون تعبيري ، بمعنى

أنه ليس من المهم أن تكون هذه القطعة من مقام شاهناز أو الصبا أو نهوند ، ولكن المهم أنه في هذه اللحظة المعينة ، هناك استعداد لأن يتقبل المستمع هذه الموسيقى من خلال حالة نفسية تلائم مثلاً الطابع الذي ينتمي إليه مقام الصبا أو نهوند أو أي شيء من هذا القبيل .

من ناحية أخرى ، هناك محاولة نعرفها عند بعض المؤلفين الموسيقيين بعناية ، وهي العودة إلى المنابع الايقاعية العربية القديمة . ولكن أيضاً مع توظيفها للغرض التعبيري ، بمعنى أن الضروب الايقاعية ، ذات الايقاعات الأحادية ، إيقاع ٥ أو إيقاع ٧ . الايقاع الخماسي أو الايقاع السباعي . عندنا / ١٣/ وحدة للايقاعات . هذه الايقاعات أيضاً يمكنها أن تضيف عنصراً تعبيرياً . ونوعاً من الربط بين هذه اللغة الموسيقية الجديدة وبين الكورال . ولكن بشكل غير مباشر .

هذان هما العنصران الأصيلان — النغمة والايقاع — ويضاف إلى هذا عنصر آخر هو عنصر تكثيف اللحن . بمعنى إضافة أصوات أخرى عليه . البعض يعتبرونها عملية إضافة هرمونيات ، وأنا لا أعتقد أن عملية الهرمونيات هي وسيلتنا في تكثيف اللحن والألحان ، ولكن هناك أسلوباً أكثر تعمقاً ، ويحتاج إلى علم أكثر وهو إضافة ألحان أخرى ، بمعنى أن لايقدم اللحن عارياً ، مجرد خيط واحد من اللحن ، ولكن منسوجاً أو مجدولاً مع مجموعة من الألحان الأخرى التي تضيف إليه كثافة في إيقاع النسج الموسيقي . وهذا بالاضافة إلى العنصر الآخر وهو استعمال قوالب أو صور الموسيقى الغربية مع بعض التطويع وذلك بتداول الأداة التعبيرية التي تتألف منها ، وربما بأدائها إما بأوركسترا كبير مثل الأوركسترا السمفوني الكبير ، بكل مايحتوي

عليه من تنويع موسيقي من الآلات المختلفة ، من الآلات الوترية ، وآلات النفخ النحاسية ، والآلات الايقاعية ، وهذه تتيح للمؤلف إمكانية تعبيرية واسعة جداً . وتتيح له استعمال أنواع الآلات الأخرى ربما مجموعات من الآلات الشرقية ، مضافاً إليها آلات غربية ، أو المزج بين الأثنين بشكل ليس فيه تنافر ، هذه المحاولات هي بعبارة أخرى الخروج بالموسيقى العربية من الطور المبسط المقتصر على لحن فقط وايقاع إلى لحن مكثف بنسيج موسيقي هرموني أو سمفوني مع تناول هذه الألحان في بناء هندسي موسيقي كبير .

وعندما تساءلت عن الأسباب التي حالت دون أن تتسع هذه المحاولات لتشمل الاغنية العربية أيضاً ، أجابت بأن هذا السؤال صعب . وأعتقد أن عنصر الغناء هو أكثر العناصر الموسيقية قرباً من نفوس الشرقيين العرب عندنا ، وأي محاولة لتغيير أسلوب الغناء تجد صعوبة كبيرة لأن الناس قريبون مما تعودوا أن يسمعوه من أسلوب في الغناء العربي ، هذا الغناء الذي ارتبط بأسماء مشاهير المطربين ، وبأصواتهم الجميلة ، وبشهرتهم العريضة ، ومن العسير جداً تغيير هذا الأسلوب في الغناء دفعة واحدة . العملية تحتاج إلى وقت طويل ، ولعدة مراحل ، ولكن هناك محاولات في الأغاني الجماعية ، فمثلاً الأغنية الجماعية ، يسهل استخدام هذا الأسلوب الموسيقي المتطور فيها . لأنها لاتصطدم بمقارنات مع أساليب الغناء السابقة. فأساليب الغناء العربية المعروفة المألوفة عندنا والموروثة هي أساساً غناء الكورال ، وأي عمل يشترك فيه « كورس » أو مجموعة تكون على نطاق ضيق ، ولاتتعارض مع فكرة اللحن ، ولكن إدخال الانشاد الجماعي ، انشاد

المجموعات ، أو الغناء الكورالي ، يعد عنصراً جديداً ، ويشتمل على عدة تجارب ، وأثبت نجاحاً كبيراً في مصر .

عندنا عدد كبير من الأغاني الوطنية ، والأغاني الشعبية التي أعيدت صياغتها بشكل آخر ، يؤديها مجموعات من المغنين في وقت واحد بشكل عمل فني جديد ، وهذه لاقت نجاحاً فنياً كبيراً ، وبدأت تنتشر .

وقلت للدكتورة الخولي انه اثيرت مؤخراً ضجة حول مطربة ظهرت في السنوات الأخيرة هي « عفاف راضي » ، فهل تعتبرين ظاهرة « عفاف راضي » تدخل في محاولات تطوير الأغنية العربية ؟ أم أن هذا شيء مختلف ؟ ؟ . .

فأجابت :

لاأعتقد أن عفاف راضي قد دخلت مجال التطوير إطلاقاً ، بل إن ماوصلت إليه عفاف راضي هو أنها تستعمل صوتاً مدرباً تدريباً فنياً في أداء عربي من نفس الواقع . الاختلاف الوحيد هو أن هذه المغنية تعلمت الغناء ، ذلك أن كل المغنيات السابقات كان عندهن هذه الموهبة بالفطرة . كان عندهن صوت جميل طبيعي ، أما عفاف فتمثل ظاهرة في عالم الغناء العربي ، وهي أنها تطرق هذا المجال بعد دراسة طويلة لفن الأغنية .

وعندما لاحظت ان الدكتورة الخولي قد استعملت خلال حديثها تعبير « الموسيقى العربية » تساءلت عما إذا كان هناك شيء اسمه الموسيقى العربية ، وشيء اسمه الموسيقى الشرقية ؟ أم أنهما شيء واحد ؟ .

فقالت الدكتورة الخولي :

إن هذا سؤال جيد ، والواقع هو أن الأوربيين درجوا على اطلاق اسم الموسيقى الشرقية على موسيقى الشرق الأوسط والأقصى ، ولهذا عندما نقول الموسيقى العربية فاننا لانعني انه يوجد موسيقى عربية تماماً ، خالية من المؤثرات . فهناك مؤثرات أوربية في تكوين الموسيقى العربية التي كرست ازدهارها بموسيقى الحضاره الاسلامية .

فأنا أقصد أن مفهوم الموسيقى العربية أقرب للدلالة على موسيقى المنطقة . أي موسيقى الشرق الأوسط . وليس بالمفهوم الذي يدلل عليه الأوربيون بموسيقى الشرق الأقصى .

وقلت للدكتورة الخولي :

باعتبارك أمين مجمع الموسيقى العربية ، هذا المجمع التابع لجامعة الدول العربية والذي أسس حديثاً ، والذي يضم /١٣/ دولة عربية ، ماهي المهمات الملقاة على عاتق هذا المجمع ؟ .

وأجابت :

أود فقط تصحيح الاسم ، وهو « المجمع الموسيقي العربي » وقد أخذ نقاشاً طويلاً ، هل هو مجمع للموسيقى العربية ؟ أم هو المجمع الموسيقي العربي ؟ . . وانتهينا إلى هذه التسمية التي يقصد بها أن هذا المجمع خاص بدراسة ، وجمع ، وتمحيص ، وتوثيق كل مايتصل بجميع جوانب الموسيقى في الوطن العربي ، وأحددها على وجه التقريب بخمس مسائل رئيسية لكل منها لجنة فنية دائمة وهي :

١ — التعليم والتربية الموسيقية

٢ - الانتاج الموسيقي ، ويشمل : التأليف ، والتلحين ،والعزف ، والأداء .

٣ - الفنون الشعبية ، وكل مايتصل بها كالموسيقى والرقص والآلات والتراث . . . . الخ .

٤ - الدراسات التاريخية ، وكل مايتصل بالمخطوطات الموسيقية العربية ، والبحوث التاريخية الخاصة بالموسيقى .

٥ - التراث التقليدي ، وقد احتجنا لتوضيح مهمتنا إلى إضافة كلمة أخرى ، كلمة غير عربية ، هي دراسة الكلاسيكية التقليدية ، ونقصد بهذا التفرقة والتمييز بينها وبين التراث الشعبي .

وهذه العناصر الخمسة هي التي تلخص مهمة المجمع .

وتساءلت عما إذا كان المعهد لم ينجز شيئاً حتى الآن ، فقالت :

نعم ، فقد كان يمر في مرحلة الولادة ، وقد تعدى هذه المرحلة الآن ، وخرج إلى حيز الوجود . ولكن سياسته ومنهاجه الذي سيعمل عليه واضحان جداً في كل مايتعلق بالوثائق . والآن هو على أهبة الأستعداد لأن يبدأ في الأعمال الفنية التي أوكلت إليه .

وقلت للدكتورة الخولي إن موضوع علاقة الموسيقى بالشعر ومدى قدرة الموسيقى على التعبير هو من الموضوعات التي يمكن أن تشغل حيزاً من اهتمامها ، فقالت :

إن هذا الموضوع من أهم الموضوعات التي شغلت بالها ، ذلك أن وظيفة الموسيقى فيما يتصل بالشعر في فن الغناء هي أنها تجسم المعاني ، وتبرزها ، وتضفي عليها مزيداً من التعبير .

لاشك أن الكلمة في الشعر تعبر ، وتعبر تعبيراً واضحاً أحياناً ، وغامضاً أحياناً ، ولكن هناك أيضاً ظلالاً للتعبير لاتتوفر أيضاً إلا من خلال الموسيقى ؛ فوظيفة الموسيقى كمبدأ أساساً بالنسبة للشعر في الموسيقى المغناة ، هي تجسيم معنى الكلام . ولكن ليس معنى هذا أن الموسيقيين دائماً مستعدون لاخضاع اتجاهاتهم لهذا الفهم الرئيسي للجوهر . ويحدث أحياناً كثيرة أن يتحولوا من هذه الوظيفة إلى وظيفة أخرى وهي العناية بالقوى الموسيقية البحتة في الموسيقى المغناة ، وتغليبها على الشعر ، وهذا ليس حكماً تعميمياً . ولكنه مأخوذ من استقراء لتاريخ الموسيقى العربية بصفة خاصة لأنها هي التي تحاول أن تحدد وظيفة التعبير الموسيقي في الشعر . ومنذ القرن السابع عشر مثلاً ظهرت تيارات تكاد تكون متضادة تماماً ، هي تيارات تقول إما باخضاع الموسيقى تماماً للشعر ، أو باخضاع الشعر تماماً للموسيقى . وخاصة في المسرحيات المعتادة .

أعتقد أنه في القرن التاسع عشر ، أمكن للموسيقيين الرومانتيكيين بصورة خاصة أن يحققوا أقصى ماتصل إليه الموسيقى من انسجام وتوافق في وظيفة التعبير عن الشعر في مدرسة فنية خاصة هي الأغاني الفنية الرفيعة ؛ وهي التي نسميها أغانٍ جديدة . ولكن بالنسبة لنا في الموسيقى العربية الاسلامية ، المنطلق مختلف تماماً .

الفلسفة الجمالية للموسيقى العربية هي غير الموسيقى الغربية . العنصر التعبيري ليس من العناصر الجوهرية ، ولامن أهداف الموسيقى العربية الموروثة . فنلاحظ أن الموسيقى العربية الموروثة ، قيمها قيم موسيقية بحتة ، بمعنى أنها تنفث لحناً جميلاً ، وإيقاعاً جميلاً . وتخلق

منه نوعاً من الذخر في النغم بحد ذاته . قد يكون له تأثير نفسي معين ، بحكم اختيار مقامات لها صدى نفسي خاص . ولكن عنصر التأثير النفسي أو بعبارة أخرى الذي نقول عنه حالياً التعبير العاطفي أو الانفعال . هذا العنصر في الموسيقى العربية عرضي ، وليس أساسياً ، ولهذا فنحن نواجه حالة غير عادية ، ومثيرة جداً للتساؤل . كل هذا يخرج من الشعر الحديث ، بكل التجارب الفنية التي فيه ، ويقوم بما يحتوي عليه من صور ورموز وقضايا إنسانية وفكرية يعالجها هذا الشعر . لماذا لايجد العناية الكافية لتلحينه ، وحتى إذا وجد هذه العناية فإن عملية التلحين كثيراً ماتنتهي ليس فقط إلى عدم تجسيم معاني الكلمات بل أحياناً تفرغها من مضمونها . وتفقدها قيمتها التعبيرية .

وربما كان السر في هذا أننا بحاجة إلى ثورة مماثلة في الموسيقى نفسها . الموسيقى العربية بحاجة إلى أن تجد شكلاً ومضموناً جديدين يدخل فيهما عنصر التعبير بصفة جوهرية وأساسية ، وهي بهذا تكون قد حققت شيئاً مما حدث في الشعر العربي نفسه . لأن الشعر العربي نفسه خرج على إطار الشكل التقليدي وتحول إلى تجربة حقيقية ، تجربة شعرية بالمعنى العلمي المعروف .

فإذا أمكن للمؤلفين الموسيقيين العرب الجدد المطورين للموسيقى ، الذين تناولناهم في بداية هذا الحديث ، أن يحققوا للموسيقى نفس هذه القدرة التعبيرية . وإذا وجدت هذه القدرة الموسيقية ، والانتاج الشعري العربي الحديث ، نكون قد وصلنا إلى ثورة حقيقية في الفنون ، ولايكفي أن يكون أحد هذه الفنون مثل الشعر بدأ يتقدم ويفرض نفسه ، ويصبح من أدوات التعبير الأساسية عند الانسان العربي الجديد ، ولكن أيضاً نحن بحاجة إلى أن تكون هناك موسيقى قادرة تعبر عنه .

وتساءلت : نحن نتحدث دائماً عن عصر انحطاط مرَّ به الأدب العربي ، والشعر العربي بصورة خاصة . هل يمكن أن نتحدث أيضاً عن عصر انحطاط مرت به الموسيقى العربية ، وما زلنا نعيشه حتى الآن ؟ . . .

وأجابت : بالتأكيد نعم ، حيث أننا نعرف أن أهم عصور أزدهار الموسيقى العربية كان العصر العباسي . وفيما بعد العصر العباسي ، حصل هذا الانحدار بشكل ملحوظ ، ولكن بتدرج أبطأ ، مما حدث سياسياً ، كما هو معروف . فانعطاف الأمور السياسية أو الاقتصادية لايظهر على الفن بالضبط الا بتدرج أبطأ .

وأستطيع أن أقول إنه في مصر ، وفي العهدين المملوكي والعثماني ، مررنا أيضاً بفترة انحطاط شديدة جداً في الموسيقى ، وتحولت هذه الموسيقى إلى مجرد فن لدغدغة الحواس . وهذا شيء — بكل أسف — لازال له انعكاسه على نظرة المجتمع للموسيقى والموسيقيين حتى الآن . والتخلص منها يكاد يمس حياتنا شخصياً ، حتى الجيل الذي نحن منه . وإن كانت في الوقت الحاضر قد اختفت بقية أخطار هذه النظرة الاجتماعية .

فطبعاً ، هناك فترات انحدار ، وهذه الفترات قد تركت آثاراً عميقة على المجتمع لانزال نكافح في سبيل التغلب عليها . وأهمها السقوط في الشكلية وتفريغ الأصوات الموسيقية من المضمون التعبيري .

وطلبت من الدكتورة الحولي أن تتحدث قليلاً عن المعهد العالي للموسيقى « الكونسرفتوار » ماذا حقق هذا المعهد حتى الآن ؟ . . ماهي الآثار التي تر كها على التعليم الموسيقي أو التأليف الموسيقي ؟ . .

فأجابت : لاشك أنك تحسن اختيار الأسئلة . لأن هذا السؤال يأتي بالضبط بعد السؤال عن فترات الانحدار .

أود أولاً أن أقول إن وجود مثل هذا المعهد في مصر ، دليل على انتفاء موجة التدهور التي كنا نتحدث عنها ، وإيمان المجتمع باحتياجه لمساواة عميقةمنهذا الركود،وهذا هومايقوم به أحدالمعاهد الثلاثة :

— معهد الكونسرفتوار ، وهو أحدث معهد ، حيث أن هناك ثلاثة معاهد موسيقية على مستوى المعاهد العالية في القاهرة . وبعضها فروع في مدن أخرى كالاسكندرية . أفضل هذه المعاهد ، وأبعدها أثراً في الحياة الموسيقية . كان معهد التربية الموسيقية وكان في بدايته معهداً خاصاً بالبنات ، وحالياً هو مشترك بين الفتيات والشباب . ولايزال يقوم بمهمة واضحة جداً ، وهي مهمة تخريج مدرب للموسيقى في المعهد .

المعهد الثاني هو معهد الموسيقى العربية ، وهو معهد قديم جداً لأنه ظهر في الثلاثينات المبكرة باسم نادي الموسيقى العربية ، ومن ثم أفتتح فيه فرع مدرسي لتعليم فن الموسيقى العربية للهواة ، ثم تحول بعد ذلك إلى معهد لدراسة الموسيقى العربية ، وأخيراً تحول إلى معهد عال للموسيقى العربية ، وهو أحد معاهد أكاديمية القاهرة .

أما معهد الكونسرفتوار — المعهد العالي القومي للموسيقى ، فقد انشىء عام ١٩٥٩ ، وكان انشاؤه دلالة واضحة جداً على شعور المجتمع بأننا بحاجة إلى اخصاب الحياة الموسيقية لتخرج من حالة الركود التي كانت قد وصلت إليها .

هذا المعهد يخرج العازفين والمؤلفين والمغنين والنقاد على المستوى العالمي المتبع في سائر معاهد الموسيقىفي الخارج ، ولكن بالتأكيد مع الربط بينهم وبين احتياجات البيئة المصرية.ولدينا طلاب من عدد كبير من الدول العربية ، وأود أن أضيف بأنه توجد لدينا مدرسة ابتدائية

ومدرسة اعدادية ، ونطلق عليها المرحلة الاعدادية تبسيطاً ، وتليها مرحلة هي المرحلة الثانوية ، وأخيراً ، المعهد العالي . بمعنى أننا لانقبل طالباً في المعهد العالي من الخارج لأنه لايتوفر لديه المران الموسيقي الكافي . وشعورنا بأن هذا المران غير متوفر هو الذي دفعنا إلى افتتاح هذه المدرسة الاعدادية . ولدينا الآن بيئة غريبة جداً تبدأ من سن ٧ سنوات إلى سن ٢٢ أو ٢٥ وكلهم يمارسون التعليم الموسيقي ، كل على قدر مستواه .

فلدينا في هذا المراحل المختلفة طلبة من العراق ، ومن سورية وليبيا والسعودية ومن الكويت والجزائر .

وتساءلت : هل يدرس الطلاب مواد غير موسيقية أم أن المواد الموسيقية فقط هي التي تدرس في المعهد ؟ .

فأجابت : في المراحل الاعدادية والثانوية تشتمل جميع مناهج الدراسة المقررة في المعاهد بهدف التقييم علاوة على التخصص ، ويؤدون نفس امتحانات الشهادات ، تماماً مثل المدارس الأخرى .

وفي المعهد العالي ، حين يتم التخصص الكامل لدراسة الموسيقى ، يدرسون مواد موسيقية مكملة غير مادة التخصص . قد يكون الطالب متخصصاً في مادة أو مادتين ، حسب كفاءته ، ولكنه متخصص في العزف ، اما عزف آلة وترية أو آلات نافخة ، أو التأليف الموسيقي أو الغنائي . وإلى جانب المادة الأساسية التي نسميها التخصص ، يدرس عدة مواد موسيقية مكملة ، وأحياناً مواد ثقافية مكملة . حالياً يدرس الطالب الفن التشكيلي ، ويدرس علم الصوت ، يدرس أيضاً تاريخ الأزياء والتنكر بالنسبة لقسم الغناء ، واعداد العمل المسرحي ، والتمثيل والالقاء ، وهناك مجموعة كبيرة من المواد الموسيقية .

رسالة روما

فن الحفر

وفنان عربي يطرق على أبواب الخبرات الحديثة

صلاح كيلاني

.... كان إنسان الشرق القديم من أوائل البشر الذين بدأوا بالحوار مع العالم عن طريق استعمال خبراتهم . فكان ذلك الإنسان أول من ابتدع الكتابة ليعبر عن رغباته .

كتابته رسوم محفورة على الصخور — السومري يبتدع كتابة (مسمارية) لاتزال إلى اليوم باقية — كيف لا .. وقد حفرت في الصخر وعلى الآجر قبل أن يحرق . الفينيقيون والمصريون القدماء قدموا للعالم تراثاً خدموا به كل الحضارة الانسانية ، وقبلهم الصينيون والهنود ، تراثاً وصل إلينا عن طريق محفوراتهم ومنحوتاتهم ورسومهم .

وقد تطور الحفر تبعاً لتطور كل فنون الانسان وخبراته ، إلى أن أصبح الحفر فناً قائماً بذاته في عصرنا ، وأصبح معظم الفنانين يحفرون لما يعطيه الحفر من نتائج وتأثيرات يسعى إليها الفنان ويبحث عنها دائماً .

وقد ابتدع بالتالي طرق الحفر المختلفة التي توصل إليها مع مرور الزمن ، من الحفر على الحجر — الخشب — الحرير — الزنك — النحاس — الجلد (اللينوليوم) مستعملا العديد من الأدوات والمواد .

(سكاكين خاصة — الأسيد — الماء — القلم الشمعي) بالاضافة إلى إدخاله العديد من المواد الأخرى أثناء عملية الحفر ليحصل بواسطتها على تلك التأثيرات التي تحدثنا عنها — هذه المواد مثل (القماش — الشمع — الشعر).

وقد دخلت لوحة الحفر المنزل مثلما هي لوحة الرسم وخصوصاً إذا ما وضعنا بعين الإعتبار غلاء لوحات الرسم بالنسبة للوحات الحفر وخصوصاً لوحات المشاهير من الفنانين ولاسيما بأوربا . . والسبب هو أن الحفار يمكنه طبع عدد من النسخ ويعطيها أرقاماً ويوقعها كلوحة فنية لها قيمتها وتحتفظ بنفس الوقت بنفس مميزات اللوحة الأولى من حيث الألوان إلى حد كبير .

مثال على ذلك : هناك أعمال للفنان الفرنسي جوان ميرو ثمن الواحد منهامايعادل ٣٥٠ ألف ليرة سورية . نفذ هذه الأعمال بالحفر الملون وطبعها بمقدار محدد لكل عمل (١٥٠ نسخة) أخذت أرقاماً متسلسلة وموقعة جميعاً من ميرو نفسه .

أصبح ثمن النسخة (حوالي ١٠/٠٠٠) ليرة سورية وبالتالي أصبح هناك المجال مفتوحاً لاقتناء أعمال فنية لفنان مشهور بثمن يقل كثيراً عن لوحاته الفنية الأخرى مع أحتفاظ هذا العمل بقيمته الفنية طالما أنه (لوحة حفر) وليس طباعة آلية ملونة .

ورافق انتشار فن الحفر في السوق الفنية للأسباب التي ذكرناها ، من حيث إنخفاض ثمن لوحة الحفر ، وجودة الطباعة الفنية حيث تم طباعة مئات النسخ المتطابقة من حيث اللون والمواصفات الفنية ، رافقه تعدد طرق الحفر ، ليس من ناحية استعمال المواد المختلفة والحفر عليها ، ولكن من ناحية أسلوب الحفر .

– فهناك الحفر على الكهرباء .

– والحفر بطريقة الماءالقاسي (Aguaforte) مع الأسيد ابيض وأسود .

– والحفر بطريقة الماءالملون (Aguatinta) مع الأسيد ، للحصول على درجات من الأسود .

– والحفر بطريقة أكوانصف تنتا (Mezatinta) مع الأسيد .

حيث تختلف نسبة المواد المستعملة كما يختلف المكبس المخصص للطبع تبعاً للنوع المراد طبعه من أنواع الحفر المتعددة .

الليتوغرافيا (الطبع على الحجر) – السيدوغرافيا . أو (الطبع على الحرير) .

وقد دخل الحفر في كثير من المجالات التطبيقية مثل إعداد الطوابع ، وطباعة النقود .

طباعة النقود

الطابع الحديث لم يعد يصنع ويطبع بالاسلوب التقليدي في مطابع (الأوفست) بعد أن يصممه أحد الرسامين ، ويسلمه إلى المطبعة حيث يخضع بالتالي إلى رحمة الآلة ورحمة الخبرات المتفاوتة .

أصبح الطابع من اختصاص الفنان في كل مراحله ، يصممه ويحفره على (اللاسترة) ويشرف على طباعته الفنية بكل

مراحلها ويعامله معاملة اللوحة الفنية (لوحة الحفر) .

اعداد الطوابع

بالإضافة إلى العملة الثابتة والخاصة بكل دولة هناك بعض العملات الورقية والمعدنية والميداليات التي تصدرها الدول بالمناسبات (وما أكثرها) . هذه العملات الخاصة . . يكلف بها عادة أشهر الفنانين الحفارين لاعدادها ولهذه العملة القيمة الفنية بالإضافة إلى القيمة المالية . وكثيراً مايصل ثمنها إلى أضعاف مضاعفة بعد حين — مثلما أيضاً يتضاعف ثمن طابع المناسبات وطوابع تخليد الأبطال .وأثناء عملية إعداد العملة من قبل الفنان تمر هذه العملة بالمراحل التي تمر بها لوحة الحفر الفنية تماماً . ولتوضيح ذلك نوجز فيما يلي عملية الحفر على المعدن (الزنك) :

يتم تحضير قطعة الزنك (اللاسترة) التي نريد أن نرسم عليها جيداً . حيث ستتعرض إلى معالجة دقيقة — نبردها جيداً بواسطة (ورق الزجاج) وذلك لإزالة الصدأ عنها وتهيأ للمرور بعدة مراحل هي مراحل الحفر التالية :

١ — المسح : تمسح (اللاسترة) ببودرة بيضاء بقطعة قماش أو قطن مبللة بالماء قليلا .

٢ — يتم تلميع اللاسترة بواسطة الماء بعناية ثم تنشف بهدوء .

٣ — تسخن اللاسترة على نار بهدوء ، حيث يتم وضع طبقة عازلة رقيقة من الشمع الأسود بقطعة قماش سميكة وطرية .

٤ — يتم (تشحير) اللاسترة من أجل تسويدها وتبرد بعدها لنبدأ برسم الشكل الذي نريد حفره بواسطة الرأس المعدني المدبب أو القلم المعدني .

٥ — توضع اللاسترة بالاسيد لمدة معينة حسب نوع الأسيد وحسب التأثير الذي نريده أن يتم على الشكل المرسوم .

يجب مراقبة قطعة الزنك جيداً بواسطة الرأس المدبب حيث تنقل إلى حوض من الماء . فإذا تأكدنا أن الخطوط المرسومة قد ثبت عليها الرأس المدبب فنتابع العمل وإذ بقيت بعض الخطوط لم تتأثر جيداً نؤكد عليها بنفس الرأس المعدني المدبب .

٦ — للطبع بالطريقة العادية ، نقوم بغسل اللاسترة بـ (زيت الكاز) لإزالة الشمع والاسود . ثم نعرضها على قرص ساخن بشكل معتدل لكي تسخن قليلا ثم نقوم بوضع الحبر الأسود على اللاسترة .

٧ — نمسح اللاسترة مرة أخرى ولكن الحبر الذي ترسب على الشكل المحفور بقي مترسباً .

٨ — نقوم بطبع اللاسترة بواسطة المكبس (Torkio) على لوحة من الكرتون التي يجب أن تكون قد رطبت

بالماء قبل ساعات من إستعمالها لكي تكون الطبعة ناجحة بالإضافة الى انه يجب التأكد من أن قطعة اللباد التي على المكبس يجب أن تكون خالية من الرطوبة .

هذه أبسط طرق الحفر على الزنك باللون الأسود .

وهناك الحفر على الزنك للحصول على ثلاث درجات (أبيض وأسود ورمادي) أو الحصول على ثماني درجات من الأسود حتى الأبيض .

ويتم ذلك باستعمال الملح مع الشمع أو مع هباب الفحم ، كل ذلك من أجل الحصول على تأثيرات جديدة أثناء عملية طبع اللوحة .

وبالنسبة للحفر الملون يتم العمل على نفس الطريقة لكن بإستعمال عدة لاسترات لنفس الشكل المراد طبعه كل لاسترة للون واحد .

وتوضع اللاسترة (الكليشة) في حوض من سائل الكروم من أجل جعلها مقاومة أكثر أثناء طبع النسخ الكثيرة .

الفنانون العرب والحفر . .

لقد برز في الوطن العربي الكثير من الفنانين الحفارين والذين استطاعوا مواكبة تطورات فن الحفر فقدموا خبرات جديدة أضافوها إلى خبرات العالم . . وقدموا مهارات فنية نالت إعجاب الفنانين العالميين . إن النتائج التي توصلوا إليها هي الإرادة الضخمة التي ستجعلهم يوسعون من دائرة حوارهم مع الإنسان حيث تزداد ثقة بعدها بأن الفن للجميع .

من هؤلاء الفنانين العرب ، فنان شاب عربي من مواليد لبنان أثار انتباه معظم الفنانين الأوروبيين المعاصرين في مجال الحفر مما جعله في زمن قصير نسبياً جداً بالنسبة لحياته الفنية يستقطب مشاهير الفنانين معلنين إعجابهم بمقدرته تارة وتارة أخرى معتمدين على خبراته بمجال الحفر لينفذوا بعض أعمالهم الفنية لديه .

من هؤلاء الفنانين « جوتوزو — جتيلني — كالي — غرانديلو . فوتياريني — تموري — مارينوماريني » الإيطاليين — ومن فرنسا الفنان الشهير (جوان ميرو — Gioan miro) ومن التشيلي الفنان التشيلي المعروف (سيباستيان ماتا — Matta) . هذا الفنان العربي هو موسى عبد الدايم .

كيف بدأ هذا الفنان العربي الشاب طريقه الفني وكيف استطاع بهذا الوقت القصير تحقيق هذا الموقع المتقدم — ؟ سنحاول فيما يلي : استعراض موجز عن حياته ونشاطه . —

الفنان موسى عبد الدايم

عربي لبناني من مواليد ١٩٤٧ زحلة. يقيم

بروما منذ ١٩٧١ حيث تابع دراسته بأكاديمية روما قسم الديكور بعد أن أنهى دراسته في بيروت قسم الهندسة الداخلية عام ١٩٦٧ .

خلال دراسته بروما كان يتابع نشاطه الفني حيث فاز بجائزة وزراة التربية الإيطالية لأحسن طالب وحصل على ميدالية منيرفا الذهبية (Minerva) وحاز بنفس السنة على جائزة وزارة الآثار الإيطالية « لأحسن محفورة » .

ابتدأ العمل بالحفر منذ كان في لبنان . . وفي إيطاليا بدأ ينفذ أعماله الخاصة مع تقديم بعض أعمال الفنانين الآخرين.في عام ١٩٧١ نشر مسلسل اسمه (ورق اللعب) للفنان الشهير جنتيليني ، حفره بطريقة الماء القوي مع الأسيد مستعملا الألوان - (Aguaforte) ومنذ ذلك الوقت بدأ يطلب إليه تقديم أعمال كبار الفنانين . - يقول الفنان موسى : إن دراسة اللون أثناء عملية الحفر تحتاج إلى دقة وخبرة ولقد استطعت الوصول إلى الحفر بطريقة ، (Mizaritinta) والتي تعطي تأثيرات كتأثيرات الحفر قبل ٤٠٠ سنة . ليس هناك سر أو الغاز فالحفر يبدأ من عناصر بسيطةمعروفة : (الخط والنقطة) هي كل الحفر ، وإنما الممارسة والعمل هما الأساس .

- سألت الفنان عبدالدايم : كيف تم تصنيفك كأحد السبعة العالميين في مجال الحفر والطباعة الملونة - ؟ أجاب : التصحيح فقط اعتبرت أحد الستة وليس السبعة الأوائل . بالطبع لا يهمني ذلك الموضوع كثيراً طالما أنني أعمل بإخلاص وابحث دائماً .

كان ذلك بصورة غير مباشرة في معرض (البازليا) في سويسرا ، حيث يقام عـادة هـذا المعرض تقدم به كل مؤسسة نشر أو دار نشر مجموعتها التي تود الدخول بها إلى المعرض . وكان أن قدمت أعمال الفنان الشهير جنتيليني . بتكنيك جديد بالألوان فصنفت كما ذكرت .

- سألت عبد الدايم : من هو أشهر الحفارين العالميين المعاصرين برأيك أجاب الفنان : - مارينوماريني من أحسن الحفارين و(الفنان الأمريكي . هيتر - Hiter - ومركزه باريس أما أشهر مطابع الليتوغرافيا (الطبع على الحجر) فهي مطابع (Morlut - باريس)

- عن نشاطاته الجديدة في فن الحفر . أجاب الفنان عبد الدايم :

أقمت عدة معارض آخرها كان في شباط ١٩٧٥ - في روما وفي صالة مارينو ماريني (Marino Marini) الفنان الإيطالي الشهير . انتقل ذلك المعرض إلى الجامعة الأمريكية بيروت - كما

واشترك سنوياً ببينالي الحفر العالمي باسبانيا (بينالي ايبزا – Ibza) كما مثلت في السابق لبنان بالمهرجان العربي والعالمي الذي أقيم في مدينة الجزائر عام (١٩٧٣) بمناسبة الأعياد الوطنية الجزائرية . .

مواضيع الفنان تتركز دائماً حول الإنسان والمجتمع – يختار الجوانب الأكثر جدة في الحياة كالتضاد بين وجهي الانسان ، بين الخير والشر ، الأبيض والأسود . النفاق ، الصدق والكذب. أعماله وخز لا تخدير. كل ذلك صيغ وحفر بتقنية عالية ، ضمن قالب فني تماسك . أشهر لوحاته : (آدم والخروج من الجنة – الندم – روما بالليل والنهار – الموسيقي) .

– وماذا عن مشاريعك الحالية ؟ :

أجاب الفنان موسى : لوحة جديدة للفنان جوان ميرو انتهيت منها . وبدأت بتنفيذ خمسة أعمال كبيرة بعنوان (رسائل إلى محمد) بالتعاون مع المهندس الفنان المعماري الشهير باولوبو تيفيزي الذي كلف بتصميم المشروع العظيم ، مشروع بناء الجامعة الإسلامية بروما بشارع تشتونتيسانا – قرب الاستاديوم . قدم المهندس المعماري جميع الدراسات الأولية الفنية عن المسجد وأقوام أنا بتحويلها إلى لوحات حفر بعد أن أنفذها على قطع كبيرة من الزنك . ثم سنطبعها بأعداد كبيرة بمناسبة بدء المشروع الذي سيكون مركز إشعاع للثقافة العربية والإسلامية في أوربا . .

– هل تعتقد بأن باولوبوتفيزي قد حقق في رسائله ما يجب أن يكون نموذجاً للفن المعماري العربي الإسلامي في روما ؟

أجاب الفنان عبد الدايم . لاشك أن (بوتفيزي) قد استفاد من العمارة العربية الإسلامية لكن الطابع العام للمشروع غلب عليه الطابع الإوروبي ، مما ينسجم وأبنية روما. بعد ذلك تحدثنا عن الفن والمجتمع وعن واجب الفنان في تعميق حواره مع مجتمعه . أليس الفنان ضمير مجتمعه ؟

قال الفنان عبد الدايم حول فن الحفر : إن مجتمعنا لايزال يعتبر الحفر شيئاً غريباً ولم يستوعب الحفر بالشكل المطلوب ، لأن الفنان أساساً ينظر إلى فن الحفر كأنه سر يجب أن لا يعلم بتفاصيله أحد بينما هو ليس كذلك .

ألم نقل منذ البداية بأن الفنان عبد الدايم أحد هؤلاء الفنانين الذين يريدون توسيع حوارهم مع العالم من أجل جعل الفن للجميع .

روما

* * *

مراجعات

سيدنا قدر

د. نذير العظمة

مجموعة قصصية - تأليف : مبارك ربيع - المملكة المغربية

يستوحي القصاص ربيع مبارك ، موضوعاته من الواقع الإنساني المغربي ، فهو يصور لنا أحوال المقهورين والمحرومين والفقراء ويتعاطف معهم من ضمن منظور إنساني لا إيديولوجي .

وهو حين يختار هذا المسار القصصي من حيث موضوعاته الفنية ومادته القصصية يحرص كل الحرص على توتر الحياة وحركتهما في كل من أبطال قصة ومواضيعها . فهو يكشف عن أزمات أبطاله ويعانيها معهم وينجح في النهاية في اخراجهم من أطرهم المحلية أو المهنية والطبقية إلى مستوى النماذج الإنسانية .

ويستشعر القارئ وهو يقرأ قصص مبارك القصيرة أنها عالم في حي لا يمكن ولوجه للتسلية والمتعة وقراءة هذه القصص يؤدي إلى أحد أمرين : إما المشاركة الوجدانية مع هذه النماذج الإنسانية الفنية وإدراك الواقع الإنساني ومحاولة تجاوزه ، أو الشعور بالرثاء والخيبة ومن ثم الإنطواء على النفس . والقاص على ماأرجح لا يستشعر مشاعر الرثاء بقدر ما يحرك القارئ إلى إدراك الواقع ومن ثم إلى تغييره نحو الأفضل . ولكن بغير المحبة التي هي شرط من شروط دخول عالم الكاتب واكتشافه ، لا إدراك ولا حركة ولا مشاركة .

يتميز الفن القصصي عند ربيع مبارك بخصائص منها أنه يسيطر سيطرة واضحة على أداة فنه ووسيلته ، وأعني بذلك اللغة والسيطرة على اللغة شرط اساسي لكل إبداع فني شعراً كان أم قصة .

وتنطوي قصصه على إتجاه واقعي ذي نزعة طبيعية فهو كالكتاب الطبيعيين يؤكد على بيولوجية الأدب ، هذا الإتجاه الذي أكد عليه « سبنسر » وتجلى أثره في انتاج « جاك لندن » و « فرانك نورس » في الأدب الأميركي ، وقبلهما عند بلزاك في الأدب الفرنسي .

ويولي القصاصون الطبيعيون الإنسان عنايتهم بكل أبعاده الغريزية ، فلا يبالغون في التصور ، ولا يزخرفون في اللغة ، ولا يجمحون في الخيال والرؤيا ، بل يكشفون من خلال اللغة وأساليب القول في القص والتصوير عن حقيقة مشاعر الإنسان ومصادر إنفعاله التي تنتمي في مجملها إلى أصول غريزية كالطعام والجنس والحرص والطمع والسيطرة والدفاع عن النفس والنوع وما إلى ذلك .

والواقع أن أغلبية موضوعات مبارك في قصصه القصيرة تحاول أن تكشف النقاب عن الأبعاد الغريزية لأبطال قصصه وأشخاصها رغم أنها تتحرك في أبعاد عاطفية ودرامية ذات مغزى إنساني وانتماءات طبقية واجتماعية

أما الناحية الفنية ، فإن مقدرة ربيع مبارك في فن الأقصوصة وسيطرته على اللغة يمكن أن تظهر لنا بالقياس والمقارنة ، وهي مقدرة لا يتوفر عليها إلا القصاصون القادرون كيوسف إدريس وعبد الملك نوري وعبد السلام العجيلي وحليم بركات وزكريا تامر . ونعني بالسيطرة على اللغة توسل اللغة ذاتها وتوسل قدراتها على التعبير واستخدام طاقات الكشف والبيان فيها والتمكن من أساليب التعبير عبر اللغة نفسها لا عبر مقولات أخرى تتصل بها عن طريق الحضارة كالرمز والأسطورة والتضحيات التاريخية . فحليم بركات وزكريا تامر ، وكلاهما قاص طليعي متفرد ، يطرحان مشكلات الإنسان العربي المعاصر من خلال التضمين الأسطوري أو الرمزي أو التاريخي ويدعمان طاقات التعبير اللغوية بطاقات أخرى تخلق لنا عوالم فنية مركبة لا تتنكر لجذورها العميقة الأصول في الحياة والواقع .

أما ربيع مبارك فيترك للغة وحدها أن تقوم بهذا الطرح بأسلوب لا زخرف فيه ، دون أن تنقصه طبعاً حرارة الإنفعال الفني وبساطة الرؤيا ووضوحها .

وعلى حين أن تامر وبركات ينقلاننا من البعد الأفقي إلى البعد العمودي للانسان ، من المرئي إلى اللامرئي ، من المحسوس إلى أعمق مشاعر النفس وخطراتها عبر الرمز والتضمين التاريخي أو الأسطوري ، فإن ربيع مبارك يترك للغة أن تقوم بهذه المهمة باقتصاد وتركيز وسيطرة الأمر الذي نلمسه بقوة في أغلب قصص « سيدنا قدر » و « دم ودخان » .

لقد حاول مبارك صيغة التضمين الفولكلوري مثلا في قصة « زعطوط » وهو قرد يرمي بفلوس صاحبه التي أصابها من بيع اللبن في البحر فذهبت مثلا « فلوس اللبن ديهم زعطوط » يضرب لمن يصيب ربحاً من جهة ويبعثره من جهة أخرى . لقد نجح السيد مبارك في تعميق أبعاد المثل الشعبي وشكله تشكيلا قصصياً جذاباً وربطه بنموذج إنساني متهور إلا أنها محاولة وحيدة ترتبط بفهم المثل المغربي المعروف لإدراك مغزى القصة ولكن النزعة العامة للسيد مبارك التي بقيت سائدة في باقي القصص هي الوصف والتصوير بواسطة اللغة للكشف عن أعماق الشخصيات وأبعادها النفسية لا الاستعانة بالتضمين أيا كان نوعه .

والجدير بالذكر أن القصة القصيرة كالقصيدة الحديثة مضمونا وشكلا لها رؤياها وخبراتها كما لها صورها الخاصة وتقنياتها . وقد استفاد كثير من قصاصينا المعاصرين من تقنية القصيدة الحديثة كما استفادت القصيدة الحديثة من القصة وهو أمر جدير باهتمام النقاد والأدباء على حد سواء لأن إنفتاح الفنون بعضها على بعض كالرسم والنحت والموسيقى والشعر والتمثيل كانفتاح الأجناس الأدبية بعضها على بعض وتفاعلها يؤدي في النهاية إلى التجويد كما يؤدي إلى التنويع وخلق أجناس جديدة بالتشكيل .

مهما يكن ، فإن مادة القصة القصيرة وصورتها وحدة لاتتجزأ فهي من حيث مضمونها وشكلها مرتبطة بمخاض موحد في عملية الخلق الفني عند القاص . لذا من العبث أن نلخص « سيدنا قدر » و « الكلاب » و « شلل » وغيرها من قصص المجموعة وإن الإشارة إلى موضوعات هذه القصص أو الكلام عن بعض خصائصها الفنية لايغني عن قراءتها لأن القصة القصيرة كالقصيدة الحديثة لا يمكن تلخيصها في عبارة أو عبارات بل يجب أخذها وحدة عضوية بكل ما فيها من مضامين وظلال وأبعاد. إنها كالوحدة العضوية يفسدها الإجتزاء .

نستطيع أن نكتشف عالم مبارك الخاص من خلال خصائص فنية بعينها كالحوار المفاجئ في قصة « سيدنا قدر » نفسها وهي ذات مضمون حركي حي يقوم على تناقض الحلم والواقع وتقابلهما دون التقاء هذا التقابل الذي نجده في شخصيتي القصة مسعودة السيدة التي تمارس الإكراه والتعسف والقهر. ومفتاحة الخادمة المقهورة القرعاء التي تحلم بفروة سوداء من الشعر تغطي قرعها ولكن اين الحقيقة من الحلم أو الحلم من الحقيقة ؟ ! هذا القرع عورة لا تغطى ومفتاحة لا تملك الفعل ولا تملك الحركة فلذا تهرب إلى الحلم فجمال الحلم وحده كفيل

أن يغطي الواقع البشع واقع العري الدميم في الرأس الذي يبقي هوة التناقض بين الواقع والحلم فاغرة الفم .

ولكن مفتاحة ترى الحل بالإستسلام إلى سيدنا قدر ومأساة مسعودة تكمن في إستسلامها هذا . لا أمل لها بغير التمسك بأهداب حلم لا يتحقق . لو أدركت أنها قرعاء وحولت حلمها إلى حركة، إلى فعل لو وثبت على سيدتها مسعودة، لو قفزت عن السطح لكانت نهاية القصة أقرب إلى نهايات « صادق هدايت » القاص الفارسي الحديث فالموت بالانتحار خير من استعباد مسعودة ولكن مفتاحة تستكين لسيدنا قدر وتختار العودة إلى هوة القهر، واقعها الذي لن يتغير إذا لم تغيره هي بالإرادة والإختيار اللذين لا تملكهما .

أما قصة شلل فيسيطر عليها منطق التحليل النفسي لفرويد وعقدة القصة معادلة من معادلات التحليل النفسي البسيطة فالبطل الذي أقعده اصطدام سيارة يتهم زوجته بالخيانة لا لأنها خانته بالفعل بل لأن الزوج المقعد لا يجد غير الإتهام تعبيراً عن عجزه ومركب نقصه لزوجة وفية تحاول أن تساعد زوجها للخلاص فاتهامهاهو صورة أخرى للعجز الذي يعانيه. وتسيطر على قصة الكلاب غريزة الطمع والحرص وتنتهي الأزمة بعد فوات الأوان بالتأكيد على الروابط العاطفية بين الإنسان والحيوان وما يمكن أن ينشأ بينهما من صداقة، هذه النزعة الإنسانية التي لا تنتصر في نهاية القصة بغير الموت موت الحيوان « الكلاب » وبقاء الإنسان .

ولكن رغم هذه التجنيحات الفرويدية والانسانية يبقى الاتجاه الواقعي ذو الأبعاد الطبيعية مسيطراً على أغلب القصص كما في « سيدنا قدر » و « زعطوط » و « جنود في الظلام » و « المطر » و « الشيخة » و « شاي بالخلوف » والهدهد والحمامة » .

ويمتاز المسار الفني لقصص السيد مبارك بالتركيز على الأزمة فالإنفراج باختصار المقدمات أو رصها ليحتفظ لقصصه بالتوتر والحركة مستعيناً بالمنولوغ حيناً والحوار أحياناً . وليست شخصيات قصصه دمى أو لعباً تحرك من الخلف بل هم اناس من لحم ودم يتحركون من أنفسهم ويتجهون إلى مصائرهم بشكل طبيعي غير مفتعل . ولكنهم على العمــوم تتحكم بهم ظروفهم ولا يتحكمون بها فيما عدا قصة « الأمر » فإرادة الفعل والتغيير تكاد تكون معدومة لديهم وإن وجدت فكثيراً ماتبوء بالفشل كما في قصة « زعطوط » . والنهايات في قصصه تبررها البدايات والقاص لايتدخل إلا إذا كان جزءاً من بنية القصة العضوية لاصوتاً طارئاً عليها من خارج البنية . فهو

يدير الحوار والمنولوغ بمهارة وبصيغ متنوعة مما يلون مسار القص اشكالا ومضامين ويزيد في غناء وتألق ابعاده كالشوافة في « الهدهد والحمامة » والحلم في « سيدنا قدر » . وتقوم بنية القصة الأولى على منولوغ داخلي بصيغة المخاطب يلونه الحوار مع الشوافة أي المبصرة في النهاية فالبناء القصصي « للهدهد والحمامة » بسيط ومركب في آن معاً .

وتقدم لنا قصة زعطوط تشكيلا بارعاً للمثل الشعبي لتصوير أزمة العيش عند الانسان العادي في حياته اليومية فالتعاطف مع بطل القصة يخلقه الكاتب بحوار وثاب يعرف كيف يديره حياً كالحوار بين مسعودة ومفتاحة في قصة « سيدنا قدر » .

وهناك قطاع آخر من المجتمع المغربي كله نضال وحركة وفعل لايستأثر باهتمام الكاتب في هذه المجموعة القصصية مع انه أولاه عناية أكيدة في روايته « الطيبون » والجدير بالذكر أن مجموعة « سيدنا قدر » القصصية هي من مجموعات المؤلف المبكرة حيث تستلفت عين الكاتب سلبيات الحياة حوله أكثر مما تستأثر به وجوهها الايجابية وقد يكون ذلك اجدر بالرواية لنفسها الطويل وتشابك أبعادها وتعقد بنيتها أما القصة القصيرة أو الأقصوصة فهي كاللوحة الجانبية السريعة لناحية واحدة من الحياة لذا نرى السيد مبارك يختصر المقدمات في قصصه ويرصها ليركز انظار القارىء على الأزمة وانفراجها وقليلا ما يخالف هذه القاعدة السائدة في اغلبية قصصه وحين يفعل كما في قصة « الأصم » مثلا فإنه يفسد توازن القص الذي أقامه على التمركز في الأزمة والانفراج واختصار المقدمات أما في قصة « الأصم » فقد أعطى مساحة أوسع للمقدمة مما أدى إلى خلخلة التوازن المذكور وبعثرة وحدة التأثير ، فإلقاء الضوء على خلفية الأزمة شغل مساحة كبيرة كان يمكن للكاتب أن يرصها بين المقدمة والأزمة شأنه في باقي القصص ولو فعل ذلك لكان أدعى إلى دوام توتر القصة ولنفى عنها الإرتخاء والتململ .

وكان حقه في قصة « الهدهد والحمامة »» أن يسقط الاستفهام « هل تعود حقاً » وإن يسقط القرار « لايخلف الفجر » ولو فعل ذلك لكانت الخاتمة أقوى وأكثر تناسباً فالقصة إنتهت قبلهما ولم يضيفا إليها شيئاً بل أضعفاها ، ولو اسقط خاتمة « هذا رجل كبير كبير » من قصة المطر لكان وفر هذه الزيادة على القصة . وإن كلا من القصتين انتهتا قبل هذه الإضافات التي يختلط فيها صوت المؤلف بصوت شخصياته .

النهايات تبررها البدايات فلا حاجة إلى إضافة تعليق على مجرى القصة لا يكسبها قوة بل يضعفها، والنوافل في القص لافائدة فيها .انها تفسد التوتر وتعرقل النبض . والواقع أن السيد مبارك قد تخلص من هذه الهنات في مجموعة « دم ودخان » التي اعتبرها انجازاً فنياً جيداً من ناحية المادة والصورة وهي تستأهل دراسة منفردة .

مهما يكن من أمرفإن ربيع مباركيأتي في الصدارة من جيله في فن القصة القصيرة بين الكتاب المغاربة ويسهم اسهاماً أكيداً ومتميزاً في حياة القصة العربية على العموم .

بورتلاند — الولايات المتحدة

كوابيس بيروت

أديب عزت

كوابيس بيروت ـ رواية ـ تأليف : غادة السمان ـ الناشر : دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٦

ذات يوم بعيد ، وفي لحظة من لحظات البوح والإعتراف ، قالت الروائية والكاتبة العربية السورية غادة السمان :

« ذات مساء كنت وحيدة وحزينة وكانت السماء تمطر ، ولاحظت إلى سينما .. وضجرت وخرجت وكانت ما تزال تمطر. توقفت قليلا أمام المكتبة الملاصقة للسينما أحتمي من المطر وكانت الشوارع خاوية كأعماقي ، وفي الضوء الشاحب شاهدت خلف الواجهات التي يغسلها المطر كتبي كلها وقد عرضها صاحب المكتبة على طول رف .. كنت امرأة حزينة ، وكانت كتبي تحدق في وجهي بما يشبه السخرية ، وشعرت بما يشبه الحقد !.. إن ما ينتظرنا ، نحن الفنانين ، هي تلك التسوية الفرحة التي نتوصل إليها عن طريق الفن ، مع كل ما جرحنا وخذلنا في الحياة اليومية » .

وفي حوار قديم معها .. تقول غادة السمان :

« عشت في أوروبا ، وطبعاً كنت أمتلك حريتي الفردية ، وكنت أعمل هناك وأكسب رزقي ، وكنت استطيع أن أبقى ، لكن الانتماء حقيقة ، وحرية الهرب بلامتعة ، ووجدتني اترك عملي بلندن لأعود إلى وطني « أي وطن عربي » ، اخترت لبنان ، لاتابع الكتابة بالتزام شبه واع » .

ومن موقع : « كل ماجرحنا وخذلنا في الحياة اليومية » .

ومن موقع : « الانتماء الذي هو حقيقة » ومتابعة الكتابة بالتزام شبه واع .. فان غادة ظلت وسط المحنة الأليمة التي ألمت بالشعب العربي اللبناني ، عاشت كل ظروف القهر والجوع والمعاناة ، ورأت إحتراق الانسان والقيم والورد والشجر والفرح

والبيوت ، وأكلت النار بيتها وكتبها وأشياءها الخاصة والحميمة وظلت مصرة على معايشة الحرب يوماً بيوم وقذيفة بقذيفة وعلى الكتابة عن كل ذلك وتجسيده للتاريخ، للقادم عبر رواية ، يوميات ، عمل أدبي ما..

لماذا ؟

ماهي الدوافع ؟ الأسباب ؟ شخصية أم غير شخصية ، تلك مسألة ثانية .. المهم انها استمرت وسط النار والمحنة تحاول أن تكتب، أن تعبر ، أن تصرخ ، أن تسجل ولو بضع كلمات في دوامة النار والرعب والرياح المدماة ، في الوقت الذي هاجر فيه الكثير من الأدباء الذين كانوا يكتبون عن شرف الكلمة ومجدها ، وعن الكلمة المقاتلة ، المحاربة ، الصامدة .. إلخ .

و .. أذكر أن غادة السمان كانت تقول في تلك الأيام المنقرضة :

« حينما يهجر الجميع الباخرة الغارقة لايبقى فيها غير الربان والعاشق ، وأنا أعشق تراب لبنان العربي وأومن بأن الهرب ليس حلا وقوارب النجاة لاتولد إلا في رحم العطاء .

وما يحدث في لبنان « آنذاك » هو وجع عربي .

والتخدير في حانات أوروبا ، الهرب ، لايلغي المأساة التي نشارك فيها جميعاً ، ومن أجل أن تشرق شمس الفرح والحرية لابد من محاربة متاريس التخلف في شوارع وأزقة المدن العربية كلها .

الدم الآن « آنذاك » في بيروت التي طالما منحتنا ، والآن جاء دورنا لمنح وطننا العربي عبرها ، ولنمد نزفه العظيم بدمنا عبر شريان بيروت الدامي النازف ، وحينما تزدحم في عيني أطلال بيروت فانني أؤمن بانه :

ستنهض بيروت من كبوتها سريعاً ، كما نهضت برلين بعد الحرب مع الفارق في الأسباب .

حيوية الشعب العربي ستكون خميرة النهوض من الكبوة » .

و .. ذلك الذي حدث في لبنان وكان وجعاً عربياً ، قد انتهى الآن ، وتماثل لبنان العربي للشفاء ، عادت إليه الطمأنينة ، رجع الفرح ، آب لون الاخضرار والعمل والأيام ..

وها هي بيروت الآن نهضت من كبوتها ، محنتها ، آلامها ، ولادتها و .. تنهض ..

ومع الأيام الأولى لنهوض بيروت ، صدرت رواية غادة السمان الجديدة «كوابيس بيروت » التي هي « الرواية » حصيلة معاناة المؤلفة وهواجسها وأحلامها وعذاباتها في أيام المعارك والدم واللهب والتيهيبالتالي رواية تسجيلية ، وثائقية تعتمد أسلوب السرد

والوصف الخارجي والشعري والحوارات الداخلية ، وتطمح للتعبير عن ماضي تلك الأيام المنقرضة وعن الفرح بالآتي الطالع من نار الدم ودخان الحرائق ورماد الناس والشجر والاطفال والورد والبيوت .. الطالع أكثر عافية ومحبة وتوقاً لبناء غد فيه من الفرح ومن النبل والكرامة والقيم ما هو أكثر وأشمل وأعم وأعمق وأوسع ..

ومنذ أن صدرت الرواية ، أحيطت لسبب أو لآخر بدراسات تبويلية ، بمقالات ممجدة ، مبالغة ، متزلفة ، وطرحت حول الرواية وعن المؤلفة مقولات ساذجة :

الرواية التي قاتلت ..؟

المؤلفة قاتلت بالكلمات؟

في ليل الصواريخ والقنابل كانت غادة تقاتل بالكلمة الطلقة .. إلخ .

وفي البداية أود أن أوكد هنا أن « الذين يدعون أنه يمكن القتال بالكلمات إنما يلوحون بسيف دون كيشوت ، ويطرحون مقولات ديماغوجية ، وكما يقول شاعر عربي معاصر :

الكلمات لاتقاتل غير أنها ينبغي أن تدخل خندق القتال ، أن تدخله ، لا لتكون بديل البندقية أو القنبلة ، بل لتكون حليفتهما ، أي لتفعل في الأيدي التي تحملها ، وهو فعل غير مباشر ، غير آني ، غير آني أيضاً ..

وبالكلمات لايمكن إختراق جدار ، إنما يمكن بالكلمات أن يشار إلى الجدار ، إلى الموقع الذي ينبغي إختراقه منه ، وهذا فعل غير قليل لأية كتابة ، بل هذا فعل لا تطالب الكتابة بأكثر منه ، إلا إذا أردنا لها أن توضع مكان الفعل أو إذا أردنا لها أن تكون فعلا بذاتها ، وكلاهما غير صحيح » .

وبالتحديد هذا هو موقع المؤلفة في روايتها الجديدة « كوابيس بيروت » ، إنها تدخل خندق القتال بالكلمات حليفة لامقاتلة ، حليفة للانسان والعدالة والشمس والحرية والفرح ، وطامحة أن تفعل بالمقاتلين كأناس ، كبشر ، وبالأيدي التي تقاتل على طريق التحالف مع الانسان والانساني ، والمؤلفة في روايتها لاتخترق جداراً ، لكنها تشير إلى الجدار ، إلى الموقع الذي ينبغي اختراقه منه ، لتساعد ، لتساهم في إشراقة شمس ، في إضافة وعي ، في تعميق محبة ، وفي الاتجاه بالانسان ، محاولة الاتجاه بالانسان نحو ما هو أكثر عافية إنسانية وثراء إنسانياً .

تبدأ الرواية بالكابوس رقم « ١ » وتتحدث فيه المؤلفة بضمير المتكلم عن دهشة مجموعة من الناس يتأمل كل منهم الآخر بدهشة وسط ضوء « الفجر الطالع » .

« كيف بقينا أحياء ؟ كيف نجونا من تلك الليلة » .

ورويداً .. رويداً يدخل القارىء في جو الحدث الروائي ، وفي صلب العمل والمناخ

الذي تتطرق إليه الرواية وتتحدث عنه :

.. فقد قضينا ليلة كانت القذائف والمتفجرات والصواريخ تركض فيها حول بيتنا كأن عوامل الطبيعة قد أصيبت بالجنون.. وكانت الانفجارات كثيفة كما في فيلم حربي سيء لكثرة مبالغاته » . ص ٧ .

ويبدأ التفكير السريع في ضرورة الخروج من الخطر قبل أن تتكرر تلك الليلة ، وينتهي إلى قرار سريع أيضاً وهو إخراج الأطفال والعجائز من البيت ، وخلال عشر دقائق من الركض الهستيري بين غرف البيت لجمع حوائج .. سيتبين لنا حتماً فيما بعد أنها غير ضرورية ، كانت القافلة تستلم البيت إلى الحديقة ومنها إلى سيارة المؤلفة حيث يتم نقلهم إلى مناطق قد تكون أكثر أماناً ، وبعد العودة ، عودة المؤلفة إلى البيت ومرور الوقت يبدأ الحصار ، العزل ، الاقامة الجبرية التي تقارن المؤلفة بينها إقامة الناس الإجبارية وبين إقامة الحيوانات في دكان بائع الحيوانات الأليفة المجاور للبيت ، ووسط إقامة الناس الإجبارية هذه في ساحة معركة تختنق كل الأصوات ، تغلق كل الأبواب والنوافذ ، ولا يبقى سوى الشوارع المهجورة والصمت والرعب والطلقات وإيماءة الظمأ والجوع :

.. اتصلت بالبقال لأطلب مؤنة من الطعام ، لاجواب . تلفتت لدكاكين الحي كلها ، لا أحد يرد ، تلفنت للجيران ، فرد ابنهم أمين مدهوشاً ، أين تعيشين ؟ ألا تعرفين ما يدور حولك .. ويعيد هذا السؤال ، يعيد المؤلفة إلى تداعي الذكريات ، وإلى الصحو على الواقع المروع المر فهي ككاتبة لاتملك أي سلاح حتى للدفاع عن النفس ، ولا تتقن مثلها في ذلك مثل العديد من الأدباء استعمال أي سلاح ومن هنا فان صوت الإنسان المحاصر بالذعر والواقع يصرخ بها عندما يدوي انفجار :

أين تعيشين ..

ودوى إنفجار .. وشعرت بوخزة : لماذا لم أتعلم المقاتلة بالسلاح ، لا بالقلم وحده من أجل ما أؤمن به ..؟ كم هو خافت صوت صرير قلمي على الورق حين يدوي صوت انفجار ما ..

وعندما يهدأ الرصاص قليلا تبدأ محاولة الجيران للحصول على الخبز فتدلي سيدة بسلة مربوطة بحبل إلى البقال العجوز فيضع لها بعض أرغفة الخبز وتبدأ في رفع السلة المربوطة بالحبل ببطء شديد و ..

« ظلت السلة تعلو حتى وصلت إلى حدود الطابق الثاني ، والصمت المتوتر مازال يسود .

وفجأة انطلقت رصاصة ..

لا أدري هل سمعنا صوتها أولا أم

شاهدنا السلة تهوي في الفراغ مثل رجل سقط من الشرفة وفهمنا جميعاً بومضة برق مدلول ماحدث : هنالك قناص ما ، أطلق رصاصة على الحبل الرفيع وتطرح المؤلفة هنا افكاراً ، تناقش واقعاً ، وتعقد مقارنة مؤسية عن واقع حزين متخلف :

« حين هوت السلة شعرت بأن الحي كله تحول إلى قلب واحد يتنهد بغصة ، وأدركنا أننا جميعاً سجناء ذلك الغول الغامض المختبيء في مكان ما ، والذي يتحكم بدورتنا الدموية والعقلية والنفسية لمجرد أنه يملك بندقية ذات منظار تدرب عليها بعض الوقت ، ولتذهب إلى الجحيم كل الساعات التي قضيناها في الجامعات والمختبرات لنتعلم » .

ولعله من المؤكد أن الانسان في لحظات الخطر والخوف والوحدة انما يتحول ، يشف ، يصبح أكثر إنسانية ، أكثر وعياً وإحساساً بأنه مجرد إنسان يمكن أن تقضي عليه ، على آماله وطموحاته ، أحلامه ووجوده وكينونيته مجرد طلقة .. طلقة ما صغيرة بسيطة تافهة ولعله في تلك اللحظات يحس معنى إنسانيته ومعنى الحياة فيأسف لهشاشة الجسد البشري ويقارن بينه وبين الأشياء الجامدة حتى :

ووجدتني افكر بجسدي باعتباره مادة قابلة للخرق بالرصاص والكسر والحرق والتمزيق ، ولا أدري لماذا تذكرت الاعلانات عن الساعات التي هي ضد الماء والكسر وشعرت بالغيرة منها ؟ وأسفت لأن الجسد البشري هش والحياة لايمكن أن تتكرر.. إنها الخسارة الوحيدة التي يستحيل تعويضها ! تذكرت قولا : الشيخوخة هي الجنازة الوحيدة التي يمشي فيها الفقيد على قدميه » وشعرت بشهية للشيخوخة ، وتخيلت نفسي وأصدقائي وقد أبيض شعرنا وتجاوزنا السبعين ونحن نروي ذكريات هذه الأيام المرة .. كم هو مفجع أن تصير الشيخوخة حلماً ، طموحاً !..

ويستمر تداعي الأفكار ، ويقترب الموت أكثر فأكثر ، يقترب الموت وساعة بعد ساعة وعلى صوت المتفجرات التي لم تهدأ طوال الليل ، طوال الليالي وحيث كان « بعض الانفجارات عنيفاً بما فيه الكفاية لتحريك المنزل بأكله ، ومع اقتراب الموت المرعب فإن المؤلفة تخاطب نفسها ، تخاطب القارىء ، الإنسان ، تثير نقاشاً ذاتياً له علاقة بالعالم ، بالإنسان المجموع وتنثر أفكاراً عن الموت العبثي اللامجدي، المجاني، وعن الموت المثمر ، الفعال ، الوضاء . :

.. ولكن هل من الضروري أن أموت هكذا ، عزلاء وخائفة ومثقلة بالحيرة ؟ وإذا قتلت الآن ، فسأكون مجرد قتيلة لا شهيدة !.. المهم أن يكون في موتي ما يجعل الكون أكثر إنسانية ، وفي هذه اللحظة موتي سيجعل الشارع أكثر عفونة ! هذا كل مافي

الأمر ، سأموت الآن كخروف لا كانسان ، الموت بدون جدوى يجعل من الإنسان ضحية لا أكثر ، وان أموت هكذا ، المهم أن يموت الإنسان موتاً له معنى ، والأهم أن يسبق ذلك الموت حياة لها معنى » وإلى جانب هذه الافكار فان المؤلفة تطرح أيضاً وعبر أسلوب التداعي والمونولوج الداخلي عدداً آخر من الأفكار الجديرة بالتأمل والمناقشة عن دور الكاتب في ظروف حرجة ومصيرية كالظروف التي تدور حولها أحداث الرواية :

– ولكن ما جدوى القلم في دوامة النار الآن ؟

– انتظر ريثما يصمت الرصاص فيعود للقلم صوته ..

– تعنين أن تجلسي في هذا المملى المعتم كالجرذان وحينما تنتهي الحرب تتابعين دورك السخيف : التصفيق أو التصفير من خلف طاولة مكتبك ، وحينما يدوي الانفجار تنزلين للاختباء تحت الطاولة – ولكن ماجدوى أن يقتل الأدباء في حرب ما دامت طبيعة أكثرهم لاتؤهلهم ليكونوا مقاتلين جيدين ؟ بايرون كان شاعراً عظيماً ومقاتلا فاشلا ، وقد مات في الحرب الأهلية باليونان بعد أن كبد (فريقه) لا الفريق العدو خسائر كثيرة ، لوعاش وكتب من أجل المثل التي يؤمن بها لأفاد واستفاد بدلا من أن يتعفن ساعة بعد ساعة من سقوطه قتيلا وتنطفيء يده التي هي مصباحه ، من واجب الفنان أن يبقى على قيد الحياة كي يستمر في أداء رسالته : الكتابة – ولماذا تتمسكين بهذا المثال ؟ ماذا عن غيره من الفنانين المقاتلين ؟ – همنغواي كان مقاتلا سيئاً أيضاً ، لقد استفاد أدبه من تجربة المعركة ؟ أما (فريقه) فلابد وأنه دفع الثمن باهظاً من سوء استعماله السلاح ولفنون القتال ، ولعل المرة الوحيدة التي أجاد فيه همينغواي إستعمال سلاحه كانت لحظة إنتحاره – إذن ترين أن مهمة الفنان هي أن يصب البنزين ويشعل النار ثم ينسحب من المدينة هارباً ؟ – تقريباً : هذا صحيح على نحو ما .. مهمته أن يخلق الثورة لا أن يمارسها ، لقد أعلن الرئيس جمال عبدالناصر أن كتاب « عودة الروح » لتوفيق الحكيم كان من العوامل الهامة التي ساهمت في تفجير ثورته والضباط الأحرار واشعال شرارتها ، الفنان شرارة الثورة ونبوءتها وموته كجرذ لايفيد أحداً ، ولكن ما يحدث عادة هو أن الفنان نوع فريد من الثوار ، انه يصنع الثورات ويجد نفسه بطريقة ما وقوداً لها لامحالة » .. وفي الواقع أن هذه الأفكار تحتاج إلى نقاش واسع ليس هنا مجاله على أية حال ، وفي الحرب تتكشف العلاقات الانسانية ، ينأى التعاطف ، تزول المشاركة ، ويبقى الإنسان وحيداً ، محاصراً بالعقم والخواء والغربة ويضطر إلى إعادة النظر في كل شيء ، في كل المواقع ، في موقع الصديقات

والأصدقاء ، في كل المواقع ، العمل ، السكن ، الروح وكذلك يفعل الآخرون فهم أيضاً لايستطيعون القيام بأي فعل وتستمر آه الحزن والعزلة : « آه كم أنت وحيد ، يستطيع الذين يحبونك أن يسرقوا لك الطعام في المجاعة ، لكنهم لايستطيعون أن يهضموه لك ، يستطيعون منحك سريراً ، لكنهم لايستطيعون النوم عنك . يستطيعون منحك شيئاً من دمهم لكنه جرحك أنت الذي يجب أن يشفى لاجرحهم .. يستطيعون حتى الاعتذار عن اساءاتهم إليك ، لكنهم لا يستطيعون أن يتألموا عنك بسبب ما سببوه لك ، آه كم أنت وحيد ، وكم تقولها لك الحرب الأهلية بفصاحة لامنقطعة النظير بل و (موصولة النظير) أيضاً » واضحة في كوابيس بيروت قصص قصيرة نابضة بالشعر واللمحات الإنسانية التي تكشف وتعري وتدين كما في الكوابيس ذات الأرقام ١٠٢ و ١٠٣ و ١٠٧ و ١٧٧ و ١٧٨ و ١٨٩ و ١٩٠ و ١٩١ ، حيث يهتم أمين وسط الحرب بالقردة وطعامها ، وحيث التاجر الذي يتمنى وعينيه تلتهمان بشراهة : ياليت بضاعتي كلها من الثياب السوداء لبعتها كلها ، والقصص القصيرة الواقعية عن حوادث ماثلة وقعت لأناس معروفين في بيروت وفي الوطن العربي وكانوا يعيشون ، يقيمون في العاصمة اللبنانية خلال المرحلة التي تتحدث عنها الرواية كما في الكوابيس ذات الأرقام ١١٧

حيث حكاية مصرع الفنان التشكيلي إبراهيم مرزوق أمام الفرن في انتظار دوره كي يحمل خبزاً للأطفال وكما في الكابوس رقم ١٢١ عن مصرع الفنانة التشكيلية الرسامة نادين التي صرعتها رصاصة قناص وعبر استمرار إندلاع القتال يتحول مئات البسطاء مكرهين مضطرين ، مجبرين إلى العنف وإدمان العنف والدخول في دوامة النار كما حصل في الرواية لشاكر بائع الأدوات المنزلية وللصياد في الكوابيس ذات الأرقام ١٠٩ — ١١٠ وتسرد المؤلفة بأسلوبها الشعري الذي يعتمد على الوصف الخارجي حكاية يوسف الرمز للحب النائي البعيد الراحل في ليل المدينة وتناشد الحب أن يأتي « تعال أيها الرفيق حب فالقفز من فوق آلاف الجثث مستحيل بدونك » وفي غياب الحب يتحول البشر إلى أشياء لاإنسانية محكومة بالإقامة الإجبارية والحصار والخوف وتقارن المؤلفة بين الناس والحيوانات الأليفة الموجودة في دكان بائع الحيوانات قبالة البيت : « القتال الشرس يدمر الواجهة السياحية للدكان تماماً ، الأرنب المتعب يفتح عينيه الحمراوين بذعر ، القط السيامي يموء بجنون وينفخ في الهواء نفخات الحرب الإفعوانية الفحيح ، الببغاء يجن في قفصه ، لم يعد يتحدث كما كان بل صار يزعق كما كان يفعل أجداده في الغابات ، والكلاب في كر وفر ، والغبار والرائحة الكريهة

تنتشر ، رائحة الفضلات وعرق الخوف ولعاب الجوع والغضب و . . . وينامون نومهم البائس ، كنوم أهل الحي جميعاً . »
وتتحدث المؤلفة عن المحاولات العديدة التي بذلت من أصدقاء ومعارف وفئات شتى لإنقاذها والرحيل بها بعيداً عن بيتها الذي يقع وسط منطقة الأحداث وعن فشل كل تلك المحاولات ، وعن تهدم البيت بفعل الصواريخ والقذائف : « لم يبق للبيت أبواب عند المدخل ، كانت قد احترقت كلها، لم يبق في المكان أثاث، حتى الجدران، بدت حجارة القرميد عارية تماماً لأنها والمنزل لم يعد فيه غير الدخان الثقيل ، والهباب الرطب » ومع كل ذلك فإن المأساة ليست فردية ، لها علاقة بالمجموع ولذا : « إذا كانت النار التي أحرقت بيتي هي مخاض الفرح الآتي، كل ما أملك أن أقوله: بوركت شفاه النار التي أكلت بيتي . .

وبعد طول أنتظار وموت والد أمين، الجار ، برصاصة قناص ، وحرص أمين على المجوهرات تتكرر محاولات إنقاذ الراوية، المؤلفة، وتأتي مصفحة وتفلح المحاولة ثم تغادر المؤلفة المصفحة ناسية حقيبتها البرتقالية، الحقيبة : « التي تضم جواز سفري ونقودي وبعضاً من مذكراتي و (نوطات) كوابيس بيروت ويعاونها الجنود في العثور على المصفحة ، عن طريق الإتصالات اللاسلكية ويبذل الرقيب زين جهوده : « لكن الرقيب زين بذل جهداً كبيراً لإقناع أحد رؤسائه بابقائي في المصفحة ريثما تتم دوريتها وتصل بي إلى ثكنة الحلو. كان يساعدني بكل مايملك من طاقة وفكرت : « لم تمت الطيبة في هذا العالم القبيح وعندما يتم العثور على الحقيبة وتتوقف المصفحة . . » ودعته وأنا أعرف أنني مدينة له، وإنني لن انسى ماحدث وإن الطيبة لم تمت قلت له : شكراً لك ، ولن أنسى فضلك . أجاب دونما حماس : لا شكر على واجب. وفكرت بحزن : «إنه يعتقد أنني سأنسى، كاينسى باستمرار جميع الذين سبق له أن قدم لهم الخدمات، الجميع يتحمسون في لحظات « اليوفوريا » لحظات تلقي الجميل ، ومع الزمن تفتر العواطف ، وتشحب الوعود ، وتمحي الكتابات في شطآن نفوسهم الرملية ، إنه لا يعرف أنني إمرأة من الإعتراف ، وما ينجح في أن ينقش بأعماقي يظل أبداً حاراً وجديداً لا ينتقص منه الزمن . . وتنتهي رواية كوابيس بيروت بعد ذلك بالترميز الشفاف فأمام البحر تقف الرواية وحيدة على الصفر من جديد : « أقف على الصفر من جديد ، إنها نقطة البداية وكل ماحولي يشاركني ذلك بطريقة ما ، الغيوم لا تمطر لكنها توشك أن تفعل ، الشمس لا تشرق لكنها قد تفعل ، الريح لا تعصف لكن النسيم يبشر بها ، كل ماحولي في حالة وقوف

على الصفر، وقوف ما قبل المخاض والولادة، وتكون ختام رواية كوابيس بيروت الحلم رقم «١» حيث يتداخل الواقع بالحلم والولادة الرمز وحيث يقول زوج «لولو» لها : « طفلك ليس مادياً وحملك له قد يستمر تسعة شهور أو تسعة أعوام المهم أن لا يجهض ، وهو لن يولد مرة بل سيولد أكثر من مرة في أكثر من مكان واحد ، وسيولد بالذات حيث لايتوقعون مولده » . .

و . . حيث تغرق الجدة الرمز ، الماضي في نوم عميق و . . يترك الصبي، المستقبل القادم ، الآتي الطالع من الليل والمحنة والجراح جدته غارقة في شخيرها و :

حمل رشاشه وجيتاره وانطلق في الليل كي يساهم في شروق الشمس » . .

وتبقى أهمية هذا العمل الروائي ، الوثائقي ، أنه نتيجة المعايشة ، الانتماء، وأنه التجسيد الحي النابض على أن الكلمات لاتقاتل رغم كل المقولات الديماغوجية عن الكاتبة التي قاتلت بالكلمات ، وأنها، الكلمات، لايمكن أن تخترق جداراً . إنما يمكن لها أن تشير إلى الجدار ، إلى « الموقع الذي ينبغي إختراقه منه » وهذا فعل مجد لأية كتابة ، وهذا أيضاً مافعلته الكاتبة في روايتها هذه حيث مارست دورها في التحالف ككاتبة وإنسانة مع الإنسان والإنساني ، وأشارت إلى الجدار ، إلى الموقع الذي ينبغي إختراقه منه ، مؤدية بذلك دورها ككاتبة مع الإنسان .

★ ★ ★

وقائع

بمناسبة الاحتفالات بمرور ١٥٠ سنة على وفاة بيتهوفن

البطولة: ذكرى بطل

صميم الشريف

تلعب سيمفونيات بتهوفن ومؤلفاته الكلورالية السيمفونية ، وكونشرتات البيانو والأوركسترا ، وغيرها ، دوراً طليعياً في الحياة الموسيقية في العالم منذ زمن بعيد جداً ، وقد حفل الموسم الموسيقي الذي بدأ منذ خريف عام ١٩٧٦ وبلغ مداه في السادس والعشرين من آذار الماضي ١٩٧٧ – وهو اليوم الذي يصادف مرور / ١٥٠ / سنة على وفاةبتهوفن–بعدد كبير من مؤلفاته ، إلى جانب المحاولات المكثفة الناجحة التي أسهمت بتقديم بعض أعماله في صياغة أصيلة – أي في أشكالها الأساسية – وقد تمكنت فرقة « جيفاندهاوس » الفلهارمونية في لايبزيغ من تقديم السيمفوني الخامسة في هذا الأطار محققة بذلك أول نصر موسيقي في العالم في هذا المضمار ، وبهذا العمل أمكن الإطلاع على الفكر البتهوفني بعيداً عن رؤيا قواد الأوركسترا ، وبنفس الوسيلة التي قدمت بها تلك الأعمال من قبل بتهوفن بالذات.

ويقول أميل لودفيج في بتهوفن وأعماله مايلي :

« عندما يرتفع الفن إلى أفق عال

علو مشارف بتهوفن ، وعندما تستخدم وسيلة للتعبير كالموسيقا التي استخدمها بتهوفن ، فمعنى ذلك أنه أصبح من خصوصيات التاريخ العام للانسانية . »

ونستطيع أن نقول على ضوء هذا بأن الاحتفالات التي شهدها العالم احتفاء بمرور ١٥٠ / سنة على وفاته ، والاحتفالات العالمية الأخرى التي جرت قبل سبعة أعوام بذكرى مرور مئتي عام على ولادته ، إلى جانب الاحتفالات السنوية التي تشهدها في هاتين المناسبتين الألمانيتان والنمسا ، وبنوع خاص ألمانيا الديمقراطية والدول الإشتراكية تؤكد ماذهب إليه أميل لودفيج من أن بتهوفن أصبح من خصوصيات التاريخ العام للانسانية ، وبصورة أدق فإن السيد ويلي شتوف رئيس لجنة تكريم بتهوفن في ألمانيا الديمقراطية عندما يقول : « بأن تكريم بتهوفن عام ١٩٧٧ سيصبح قمة جديدة للرعاية المستمرة ، والتملك المبدع للتراث الأنساني في مجتمعنا الاشتراكي » فإنه بذلك يكون قد خص الأفكار الانسانية التي ضمنها مؤلفات بتهوفن منتقلا من المفهوم العام المبهم للانسانية إلى مفهوم الانسانية في المجتمع الاشتراكي ، وذلك بوضع الفكر البتهوفني في متناول الجماهير العريضة الكادحة .

وإذا نحن ألقينا نظرة على مؤلفات ، وأقوال بتهوفن ، وحاولنا أن نتقرى من خلالها إنسانيته لوجدناه توخى السعادة والفرح للانسانية جمعاء ، وهدف إلى إنتصار الإنسان على ذاته قبل الإنتصار على قيود المجتمع التي تعيق تقدمه . وإنه عمل من خلال الروح الديمقراطية التي يتحلى بها من أجل الاخاء والعدالة الانسانية لكافة البشر .

« إن خضوع الإنسان للانسان . . هذا مايزعجني » .

« تلاحقني هنا وهناك طيبة البشر » .

« إن من يفهم موسيقاي مرة واحدة يتحرر من الشقاء الذي يتخبط فيه الناس » إن خضوع الانسان للانسان ، وطيبة البشر ، وتحرر الناس من الشقاء ، كان همه الدائم وشاغله الأكبر . وانتصار الانسان على ذاته ، وعلى قوى الطبيعة ، وعلى الطغيان كان هدفه الأسمى .

« . . منذ طفولتي لم تفتر همتي أبداً عن خدمة الانسانية الفقيرة المعذبة . »

هذا القول ورد في مذكرات بتهوفن عام ١٨١١ . وإذا نحن رجعنا إلى طفولته لوجدناه يئن من سوط أبيه وتسلطه وطغيانه عليه وعلى الأسرة بكاملها ، فهو منذ طفولته كان يفكر بتحرير نفسه من طغيان أبيه ، حتى إذا تم له ذلك ، أخذ يفكر في تحرير الناس الفقراء المعذبين من سياط حكامهم . . كان يرى في كل واحد

من هؤلاء الحكام صورة عن أبيه الفظ القاسي القلب . ومن هنا وجد في الثورة الفرنسية ومبادئها منطلقاً لأفكاره التحررية السامية ، ورأى في نابليون بونابرت محرراً للشعوب ، والصورة البطولية المثالية التي كان يبحث عنها بين أبطاله « اجمونت » « كوريولانت » ، ولكنه مالبث أن مزق الصورة النابليونية ، ولوى وجهه عنها ، عندما أغرقت الشعوب بالدماء ، وطعنت إنسانيته مكرسة مبادئ الأخوة والمساواة ضد الأخوة والمساواة ، فالنشيد الحزين في « بطولة » بتهوفن « البطولة . . ذكرى بطل » عبر تمام التعبير عن موت البطل الذي كان يحلم به من أجل إنقاذ الانسانية « نابليون » ودلنا بوضوح على أن الانسان مازال يبحث عن البطل المثالي المنقذ الذي يستطيع وحده تحرير الانسانية من الظلم والفقر والعذاب .

إذن فنابليون بونابرت هو الآخر لم يخرج عن صورة أبيه في جبروته وطغيانه ، وهذه الصورة لم تتغير عنده ، ونجدها أكثر حدة وأبلغ كلاماً ووضوحاً عندما رد على الدعوة التي وجهها إليه نابليون لزيارة فرنسا بقوله :

« أنا أحب زيارة فرنسا وباريز بنوع خاص ، ولكن عندما لا يكون فيها امبراطور . » لقد كان تأثير هذا الرد قوياً في عصر العصبيات القومية ، ولقي عند جماهير النمساويين والألمان والشعوب المغلوبة على أمرها ارتياحاً كبيراً . ولكن رد بتهوفن لم يكن نابعاً من عصبيته القومية لأنه كان في مبادئه وافكاره فوق هذه العصبيات ، وبالتالي فإن نابليون الذي استاء من هذا الرد ، لم يكن أقل استياء من امبراطور النمسا والملوك والأمراء الألمان الذين اعتبروا هذا القول موجهاً إليهم أيضاً . ومن هنا فإن الاستغراب يتبدد عندما نجد هؤلاء قد أوعزوا بدافع من حقدهم وتسلطهم بحجب المساعدات عنه ، لدرجة أن بتهوفن صار يكتب ويبيع بعض أعماله الموسيقية للناشرين ليمنع عن نفسه غائلة الجوع .

« لقد كتبت السوناتا رقم ١٠٦ من أجل الخبز ، إذ لم يبق أمامي سوى التسول »

لقد انتصر بتهوفن على الطغيان ، وعبر في مؤلفاته ومواقفه عن هذا الانتصار ، وحلم بالبطل المثالي المنقذ « اجمونت » ولكن أين هذا البطل ، ومتى يتحول الناس مثله إلى « اجمونت » . . وإلى متى يجب أن يستمر خضوع الانسان لقوى « القدر » . .

هنا يجب أن نرتد قليلا إلى الوراء ، إلى شباب بتهوفن ، إلى تجربة بتهوفن مع القدر التي جعلته يطالب الناس بصنع أقدارهم .

الصمم الذي ذهب بسمعه ، وجعله

يخضع ويستسلم ويفكر في الإنتحار وهو في أقصى حالات اليأس هو الذي جعله يقاوم ويتحدى ويختار المصير الذي يريد .

« إني برم بالحياة ، ولطالما لعنتها ، غير أني تعلمت الاستسلام من « بلوتارك » ولو كان في استطاعتي تحدي القدر لفعلت ، أنا واثق من أنني سأواجه احلك الأوقات واظلمها . . بئس اليأس والاستسلام من ملجأ . . »

في بداية الأمر ، تعلم الاستسلام لأنه لا يستطيع تحدي القدر ، ولكن أي استسلام هذا عندما يقول : « بئس اليأس والاستسلام من ملجأ » . إن تحدي القدر بالنسبة إليه - كإنسان ضعيف - قد يكون آخر مهم قبل الاستسلام والهزيمة .

« . . كم أكون سعيداً لو ارتد إلى سمعي ، أما الآن فإني معتزل العالم بما فيه ، والقضي الحياة منزوياً لامطمح لي في تحقيق أو توفير سعادة ما ، غير أني مصمم على تخطي الصعاب . . » ترى أية صعاب هذه التي جعلته يستمد من يأسه قوة سوى تلك التي زرعها القدر في أذنيه .

وفي رسالة للدكتور فجلر :

« . . لماذا تدعوني إليك . . أتظن هذا سيسعدني ؟ ! كلا . . إن عنايتك ستؤلمني ، وعطفك سيؤذيني ، إن كان ثمة أمل في قليل من الشفاء لسارعت إليك أجدد صداقتنا القديمة . . لن استسلم ، سأكافح القدر ، على اتغلب عليه..إن الحياة جميلة ، واشعر في قرارة نفسي بأني لم أخلق لحياة هادئة مستكينة . . »

إذن فبتهوفن ، البرم بالحياة ، المستسلم لمشيئة القدر ، المصمم على تخطي الصعاب يطلق صرخته المدوية : « لن استسلم ، سأكافح القدر ، على اتغلب عليه » إن الانتصار الذي حققه بتهوفن في سمفونيته الخامسة هو تعبير عن النضال من أجل الحياة والفن ، وتأكيد على أن هذا الانتصار ، هو انتصار للانسان العاجز أمام القوى القدرية ، ودعوة لكل إنسان أن يصنع قدره بنفسه ، وأن يختار النضال طريقاً لايمانه بالحياة والأنسانية .

لقد أعطانا « المعلم » الصورة المثالية متجسدة في شخصه ومن خلال تجربته ، ودعا الناس إلى انتزاع النصر من براثن اليأس كما فعل ، لأن الحياة جميلة ، وتستحق أن يناضل الأنسان من أجلها .

إن القدر الذي تدخل في حياة بتهوفن ، وافقده سمعه ، علمه أن يكون هو قدر نفسه وعمله ، ومن هنا تدخل بتهوفن في حياة موسيقاه ، فعكر صفو الطبيعة وهدوءها ومرحها في سادسته الريفية بلحن العاصفة الذي شوه وجه الطبيعة الجميلة الهادئة في يوم من أيام الصيف ، ليبرهن

بأنه هو بالذات قدر موسيقاه ، وبالتالي كل إنسان هو صانع قدره .

في عام ١٨٠٢ قرأ نشيد الفرح لشلر ودونه في كراسته . في يوميات عام ١٨١٥ نعثر على هذه العبارة :

« إني اسعى لخدمة الانسانية لكي تتقدم »

في عام ١٨١٧ بدأ يكتب سيمفونيته التاسعة وبعض أبيات نشيد الفرح تلح عليه :
كفوا أيها الأخوة عن هذا الأنين
وابعثوا الحب طاهراً صوب الملايين
وبقبلات السلام حول العالمين »

في يوميات بعد هذا التاريخ نجد العبارة التالية :
« ولأجل خدمة الأنسانية أبعث »

في عام ١٨٢٤ إختتم السيمفونية التاسعة بنشيد الفرح لشلر .في عام ١٩٧٧ ، أصبح شعار « ألا تعانقي ايتها الملايين » شعار الاحتفالات في المانيا الديمقراطية والعالم الاشتراكي بذكرى مرور / ١٥٠ / سنة على وفاته . امبراطور فينيا وأشرافها ونبلاؤها الذين منعوا عنه المساعدات لموقفه الديمقراطي ولعدائه لنظام مترنيخ البوليسي تكأكأوا عليه عندما علموا بقراره بتقديم تاسعته في لندن يرجونه أن يعدل عن هذا القرار :

« أنا احتقر الخيانة . . أرجو ألا تزوروني مرة أخرى ، فلن أقدم السيمفوني التي تريدون في فينيا . . »

وإلى مؤرخ حياته عندما الح بالرجاء :

« وأنت ياصديقي أيضاً أرجو أن تكف عن زيارتي وازعاجي حتى اطلبك أنا.. »

وإذا عدنا إلى يومياته فسنعثر على الجرح العميق الذي أدمى نفسه وكرامته في أكثر من موضع :

« بأي شيء يمكنني أن أعيش »
« كيف أمسك الرمق وأتمكن من تجميع قواي المهدمة »
« علي أن اتدارك بقلمي بعض الرزق . »

لم يكن جحود فينيا الأول تجاه فنانيها ، لقد التمس موتسارت البائس رزقه في براغ ، وهاهو بتهوفن يقول عن الانكليز عندما انقذوه من المحنة التي يتضور فيها :

« هذا الشعب يملك عقلا في رأسه »

ويسجل دفتر المحاورات بينه وبين المغنية « هنريتيا سونتاج » التي حاولت إقناعه الأسئلة التي وجهتها إليه :

« متى ستقدم السيمفوني ؟ ! »
« قدم السيمفوني وأنا أضمن لك كل شيء »
« من الذي يستطيع معارضتك »
« أنت ضعيف الثقة بنفسك »
« العالم كله يفتخر بك »

لقد زحفت فينا الجاحدة كلها ترجوه . . النبلاء ، ولي العهد ، الفلاسفة ، المثقفون ، اصدقاؤه ، قادة الأوركسترا ، الموسيقيون ، الفنانون . . لم يبق رجل له شأن لم يجئ إلى بيته ليرجوه أن ينسى وصمة فينيا بحقه :

وأخيراً اقتنع وقرر تقديم السيمفوني في فينيا :

«إن صوت الشعب هو صوت الله ولكنّي لم أؤمن بذلك أبداً . . »

ترى هل كان يعني بذلك : أن صوت الله هو صوت الشعب ؟ إ هو لم يعط تفسيراً لقوله هذا ، غير أنه أهدى تاسعته لشعوب العالم :

« أقدمها لشعب فينيا ، ولشعوب الأرض قاطبة »

رومان رولان الذي شبه هذه السيمفوني « بموسيقا مسارح الثورة الفرنسية » كان يعني أناشيد شيروبيني ودوليراك وفيلدور ، وربما رمى من وراء قوله هذا إلى تحرير الشعوب من سيطرة الاستبداد والتطلع دائماً وأبداً إلى الحرية الانسانية . .

ولكن الموسيقا — أية موسيقا — هي تجريد ، ولا يمكن أن تحمل معاني حتمية كالتي يقول بها الكتاب والنقاد ، وبتهوفن دلنا على الطريقة التي يمكن لنا أن نفهم من خلالها موسيقاه بمنتهى البساطة ، لأنه رفض أي تفسير مادي لها ، فهو كتب في تقديم سيمفونيته الريفية بعض العبارات التي تصلح لفهم كل أعماله فهما كاملا ، منها هذه العبارة :

« التعبير عن الشاعر ، في فرح الانسان »

ومهما قيل في تاسعته ، فلا يجب أن يغرب عن بالنا ، أنه صنع موسيقاه تحت تأثير الأفكار الجديدة المتحررة التي جاءت بها الثورة الفرنسية « الحرية ، الأخاء ، المساواة » وأنه عاش في عصر البطولات ، وشارك في الحركات التي أدت لظهور الحركة الرومانتيكية ، وإنه كان يحس بأنه واحد من الأبطال الذين يصنعون تاريخ الانسانية :

« أنا باخوس الذي يعصر الخمرة السائغة ، ويعطي الأرواح النشوة الألهية . »

هذا القول أورده بتهوفن عندما سئل عما يعنيه بسيمفونيته السابعة التي كانت تعبيراً عن فرح الشعوب لانتصارها على نابليون . . وهو في قوله هذا يشبه نفسه بالاله باخوس إله الخمر ، وبمعنى آخر فإن بتهوفن يضع نفسه بمصاف الآلهة المختارة « بطل الهي » اختار الفرح للانسان « قليل من الخمر يفرح قلب الإنسان » خمر المسيح هنا هي موسيقا بتهوفن . .

إن الفرح الذي أختاره بتهوفن في سابقه يتجلى لنا بأبهى انسانيته في سابعته من خلال التصادمات في الافكار الموسيقية التي عبرت عن نزاعات عصره ليصل من خلالها إلى التآخي الإنساني :

« لن تكون رجلا ، ولن تستطيع أن تكون رجلا لنفسك ، فكن رجلا للآخرين إذن . »

وايضاً في نشيد الفرح « لشالر » الذي جعله خاتمة للسيمفوني ، الموسيقا وحدها هنا تترجم عن الفرح الانساني ، إذ لاشيء من عناصر الغناء يكمن فيها ، والمغنية كارولين أنجر تحدثنا عن هذا :

« يجب أن تعذب انفسنا باسم الاله بتهوفن »

لقد رفض تغيير طريقة الأداء إلى الطرق الأخرى الأكثر يسراً وسهولة . . فنشيد الفرح يجب أن يكون كما قالت كارولين حسب رغباته : جباراً وطاغياً على حبالنا الصوتية وتعبيراً انسانياً عن الفرح . .

وشالر العظيم الذي كتب « اللصوص » والذي اعتقل بسببها ثم تمكن من الفرار وسلطات الأمراء تلاحقه إلى أن حط رحاله في كنف الشاعر الكبير جوته في فايمار مات عام ١٨٠٤ دون أن يدري بأن بتهوفن سجل نشيده الخالد في كراسه قبل عامين فقط من تاريخ وفاته ، وإن هذا النشيد سيصبح شعاراً للناس عام ١٩٧٧ في أعياد الحرية الانسانية التي أضحى شالر من أعلامها في ذكرى الاحتفالات بمرور / ١٥٠ / سنة على وفاة « المعلم »

يقول شالر في نشيده :

كفوا أيها الأخوة عن هذا الأنين .
وارفعوا الصوت باللحن الحزين
فشعلة الحياة لا تطفئها السنين
أيه بنت « اليزيوم » إله الأغريق
ها نحن في محرابك ساجدين
فاطلعي بسحرك على العالمين
فيجتمع شمل من شتتتهم تلك السنين
واجعلي من الناس أحبة
تحت جناحك الوارف الحزين

* * *

كم هو جد سعيد
من استطاع كسب صديق
ومن نعم بزوج أمين
هؤلاء هم من أحبوا مخلصين
ليأتوا إلينا سعداء
أما الذين بخلوا بقلوبهم
إليهم عنا يعميهم البكاء
لنعش كالشمس المشرقة مبتهجين

ولنسرع الخطى عبر الطريق
كالجنود البواسل الظافرين

* *

ابعثوا بالحب طاهراً إلى الملايين
وبقبلات السلام حول العالمين
إذا فوق هذا النجم المتألق
يوجد إله الخلق اجمعين

* *

الا أيها القديس حرك القلوب
وياأخوتي لنعقد اتفاقاً
نتحالف فيه الدموع والمخاوف
ونفتح به أبواب الرحمة والغفران
كل الناس إنما هم شعب واحد
لهم رب واحد يعبدونه ويمجدونه

تحت قبة السماء الزرقاء الصافية

* * *

الا .. أيها الملايين تعانقي
وابعثي بالحب طاهراً إلى الملايين

* *

يقول فاغنر عن هذه السمفونية :

« من يستطيع أن يضع شيئاً بعد تاسعة بتهوفن .... ! »

ويقول الشاعر والأديب جريبارزو الذي قام بتأبين بتهوفن عند وفاته :

« لقد انتهى الفن عند النقطة التي بدأ بها بتهوفن »

فهل انتهى حقاً .. ؟

★ ★ ★

مناقشـات

اللغة العربية والعصر

عودة الله القيسي

مع أن الدعوة إلى العامية قد خرس صوتها في كل الأقطار العربية لشعور دعاتها ببطلانها وضعفها أمام الفصحى . ومع أن الدعوة إلى استبدال الحرف اللاتيني بالحرف العربي قد ماتت ، لأنها دعوة غربية الدافع والشكل . مع ذلك ... تطرح مجلة «المعرفة» موضوع « اللغة العربية والعصر »(١). فما سبب هذا الطرح ؟

إن الأمم الراغبة في الحياة تحاول أن تراجع نفسها بين آن وآخر ، لتعرف مواطىء أقدامها : أتتقدم أم تتأخر ،أتنمو أم هي متوقفة عن النمو ؟ وتحاول ذلك خاصة عندما تحس بخطر خارجي ، والأمة العربية وهي تواجه عدواً تدعمه أكبر قوة في العالم تحاول أن تراجع نفسها لتعرف مدى قوتها عن طريق اختبار عناصر كيانها . ومن عناصر كيانها الأساسية ... اللغة . ولهذا جاء طرح مجلة «المعرفة» للغة: أهي لغة قوية قادرة على النمو والتطور ومماشاة روح العصر أم هي بخلاف ذلك ؟ أفيها ما يحتاج إلى أصلاح أم هي كاملة لاتحتاج إلا إلى وعي أهلها ، لتقوم هي بالتعبير عن هذا الوعي ؟

والذي يستعرض العدد ينتهي منه إلى أن الرأي السائد هو أن اللغة العربية لغة حية قادرة على النمو وعلى استيعاب روح العصر . كان هذا رأي معظم الكتاب الذين تناولوا

(١) العدد ١٧٨ كانون الأول ١٩٧٦ .

جوانب من اللغة بالدرس على اعتبار أنها لغة لاينقصها إلا أن يتعهدها أهلها بالدرس والاستعمال . وكان أيضاً رأي معظم الأدباء، – شعراء وقصاصاً ومسرحيين – الذين رأوا أن للعربية قدرة على التعبير عن خلجات نفوسهم وإن اختلفت أساليبهم عن أساليب القدامى .

ولكن إلى جانب هذه الكثرة هناك أناس شككوا في قدرة العربية في وضعها الراهن ، فلابد من إصلاحها ، ولكن اختلف مستوى الإصلاح الذي يريده كل واحد ، واختلف الإيمان بوجوب حفاظ القوم عليها . فشوقي بغدادي في إجابته على سؤال « المعرفة » : « هل تعتبر الأسلوب الموروث في التعبير نموذجاً يحتذى به (١) أم أنه نمط من أنماط التعبير يمكن أو ينبغي تجاوزه ؟ » رأى(٢) أن السبب الذي حفظ اللغة العربية من التغير هو ارتباطها بالقرآن والحديث منذ القديم ثم صلتها بالقومية العربية في الحديث واعتبار الدفاع عنها دفاعاً عن القومية العربية ورداً على أعداء الأمة . ثم يرى أنها بصورتها الحالية لاتستطيع أن تستوعب روح العصر ، ولكن تمكن من هذا الاستيعاب لابد من إعادة النظر في النحو العربي ومن أن تطعم بالعاميات ، وهو يستغرب أن تبقى الفصحى على صورتها التي كانت عليها قبل ألف وخمسمئة عام تقريباً بينما ماتت اللغات الأخرى القديمة كاللاتينية وخلفت لهجات تحولت إلى لغات كالفرنسية والإيطالية والإسبانية .

ونحن نخالف السيد شوقي بكل آرائه ونعتبر أن دعوته ناتجة عن عدم فقهه لخصائص العربية ، فمع أن الذي حرك العرب لجمع اللغة ولوضع نحوها هو القرآن الكريم والحديث الشريف ، باعتبار الحفاظ عليهما يستدعي الحفاظ على اللغة التي سجلا فيها .... ومع أن القرآن والحديث قد ساعدا على التمسك بها .... غير أن اللغة العربية فيها من الخصائص الذاتية ما يبقيها حية ويجعلها قادرة على النمو والتطور واستيعاب روح العصر . من ذلك كثرة مفرداتها التي تعبر عن الحالات المختلفة للنفس والصور المختلفة للأشياء . ومن ذلك – وهو الأهم – الاشتقاق بصوره المختلفة ، إذ يمكننا ذلك من أن نشتق كلمات جديدة للمعاني الجديدة ، مما يجعلها لغة ولوداً ، ومن ذلك قيامها على الأوزان الذي يجعل تعلمها سهلا ، فمن أوزانها اسم الفاعل واسم المفعول ، إذ لكل منهما صيغتان فقط ، واسم المرة والهيئة واسم الزمان والمكان واسم الآلة ... الخ . بينما ليس هناك أوزان

(١) تقول : احتذاه ولا تقول : احتذى به .
(٢) انظر صفحة ٢٢٩ – ٢٣١ من العدد نفسه .

محددة أو صيغ معروفة لما يماثل هذه الأوزان في لغة حية كاللغة الإنجليزية ، إنك لاتستطيع غالباً أن تعرف اسم الفاعل أو المفعول أو المكان أو الزمان أو الآلة ... الخ . في اللغة الإنجليزية إلا إذا قرأته أو سمعته ، ويصعب جداً أن تقيس شيئاً على شيء ، فلا اطراد فيها للقياس .

أما النحو الذي يرى السيد شوقي إلغاءه فهو من مزايا العربية التي يجب أن نحافظ عليها . النحو من مزاياها لا بمعنى أنها تتفرد به دون سائر لغات العالم الحية ، وإنما بمعنى أنه يجعلها أطوع للتعبير ، وأكثر مرونة من اللغات الأخرى ، إن الحرية في التعبير في العربية هي أكبر عند المتكلم أو الكاتب من الحرية في التعبير في الإنجليزية مثلا ، إن النحو يمكن الكاتب من أن يقدم أو يؤخر في الكلمات حسب حالات النفس وظهور المعاني في الفكر ، مثلا ، في الإنجليزية نقول :

The boy had read his lesson

ولا نستطيع أن نغير هذا الترتيب للألفاظ مع بقاء الفاعلية ، وحتى لو أردت أن تغيره مع إلغاء الفاعلية والبناء للمجهول فله صيغة أخرى فقط هي :

The boy had been reading by the boy

أما في العربية ، فنحن نستطيع أن نغير في ترتيب الألفاظ تغييراً كبيراً . فنحن نقول : قرأ الولد درسه . ونقول : الولد قرأ درسه . ونقوم : قرأ درسه الولد . ونقول : درسه قرأ الولد ، ونقول : درسه الولد قرأ . ولولا النحو لما استطعنا كل ذلك ، و أننا لم نلجأ إلى المبني المجهول ، وليس هو التغيير في حقيقته عبثاً بل هو مرونة تمكن الكاتب من التعبير عن مختلف حالات النفس أو عن حالات النفس وصور المعنى حسب ظهورها . فليس قولنا : قرأ الولد درسه ، كقولنا : درسه قرأ الولد . ففي الجملة الأولى كانت القراءة هي الأهم أما في الثانية فكان الدرس مقروءاً أو القراءة المخصوصة بالدرس هي الأهم .

وهذه مرونة في الجملة العربية وجمود في الجملة الإنجليزية .

أنقول بعد هذا : إن العربية لغة صعبة أو أنها لاتستطيع استيعاب روح العصر أو أنها أصعب من الإنجليزية ؟

الواقع أن العربية لغة حية وأنها قديرة على استيعاب العلم والتطور الحضاري في كل زمان ، وآية ذلك أنها كانت لغة العلم قروناً طويلة ، ، وأن الغرب بنى علمه على ما استخرجه من كنوزها . وما يظن أنه ضعف فيها الآن ، ما هو إلا ضعف في أهلها . نعم ، في أهلها ، لأن اللغة كائن حي تتأثر بما يحيط بها من ظروف وخاصة ظروف المجتمع ، فالمجتمع القوي المتقدم لغته حية سائدة

والمجتمع الضعيف المتخلف لغته ضعيفة متقوقعة . وما قوة الإنجليزية وسيادتها إلا بقوة أهلها – وهم الإنجليز سابقاً والأمريكان حالياً – أما إذا جردنا اللغة من ظروفها ونظرنا إلى العربية والإنجليزية حسب خصائصهما الذاتية فإننا نجد العربية أقوى من الإنجليزية . كما رأينا من بعض الخصائص التي ذكرناها (١).

نحن الآن – كأمة – نلهث وراء مستحدثات الغرب في التقنية ولم نستطع بعد أن نستوعب روح العلم ومبادئه .... فلماذا نطلب من لغتنا أكثر مما نطلبه من أنفسنا ؟ أين الدولة العربية التي أنشأت المختبرات ، وقام علماؤها باكتشاف قوانين جديدة أو أدوية جديدة أو أمراضاً جديدة .... ثم لم تستطع العربية أن تستجيب لهذه المكتشفات فتجد لها المسميات والتوضيحات الفكرية؟؟!

أما الدكتور حسام الدين الخطيب(٢) فيرى في دراسة جادة عميقة أن نحاول تحسين الحرف العربي ضمن مبادئه القائمة . وأنا أرى معه ذلك كأن يؤتى بصور مختلفة للحروف المتشابهة داخل الكلمة مثل الباء والتاء والثاء والياء . وأن يكون للحرف صورة واحدة .... الخ . وكالهمزة ، وبالمناسبة فعندي اقتراح بالنسبة للهمزة وهو أن تحول إلى حرف قائم بذاته كاللام أو الميم أو الألف بحيث لاتختلف صورتها بين النصب والرفع والجر والتسكين .

ولكنه يرى أن من مشكلاتها عدم وضوح حدود الفصحى : أهي لغة الجرائد والإذاعة والزعماء السياسيين أم هي لغة الترجمات أم هي لغة خطباء المساجد وأساتذة أقسام اللغة العربية في الجامعات ؟

والحق أن هذه حيرة لاداعي لها ، فالفصيح هو كل تركيب لم يخرج على هيئة التراكيب العربية أي كل تركيب يحتفظ بالعلاقات النحوية الداخلية بين الألفاظ (وهذا غير حركات الأعراب ، وإن كان يلتفت إليها فيه) سواء أجاء في جريدة أو إذاعة أم جاء على لسان زعيم سياسي أو خطيب مسجد أم جاء من أساتذة اللغة العربية أو المترجمين .... الخ . وسواء أكان بأسلوب أدبي أم بأسلوب علمي . لأن كلام الجاحظ كان فصيحاً وقد جاء بأسلوب أدبي ولأن كلام الزمخشري في كشافه كان فصيحاً وقد جاء بأسلوب علمي . ولأن كلام كل من

(١) لمعرفة الخصائص الكثيرة التي تتفوق بها العربية على الإنجليزية راجع « هدى الإسلام » العدد الأول ، المجلد العشرون ١٩٧٦ لكاتب هذه المقالة .

(٢) انظر صفحة ٦٥ – ٨٢ من العدد نفسه .

أبي حيان التوحيدي وابن سينا والغزالي والطبري وابن خلدون ... الخ . كان فصيحاً برغم اختلاف أساليبهم بين أسلوب أدبي وأسلوب علمي ، بين أسلوب يعتمد المنطق وآخر يعتمد الاستقراء ...

وهنا يحسن أن أوضح الأسلوب : ما هو ؟

لقد تفاوت فهم الأدباء المستفتين للأسلوب . ولا نريد أن نكرر ما قالوه وإنما نريد أن نوضح الأسلوب حسب فهمنا له :

يمكن تقسيم الأسلوب ثلاثة أقسام : التركيب والتعبير والطريقة العامة . أما التركيب فهو الهيئة التي يصاغ على أساسها الكلام وهي كل صيغة تصح العلاقات بين ألفاظها نحوياً ، وهو كالقوالب للألفاظ . مثلا « كم » تأتي على نوعين : كم الخبرية وكم الاستفهامية . وهي في كلتا الحالتين يكون تمييزها عدداً لاحالا . فنقول : « كم كتاب قرأت ! » لأدل على كثرة الكتب التي قرأت ، ولكنه لايصح أن نقول : « كم هو جميل » كما جاء في بعض الترجمات عن الإنجليزية للعبارة «How beauty it is» لأن « جميلا » لايدل على العدد وإنما على الحالة أو الصفة . ومثل هذا التركيب لم تعد العلاقات النحوية صحيحة بين أجزائه ، إذ لم يعد رابط بين « كم » وعبارة « هو جميل » فقد وردت « كم » هنا ، بلا تمييز . وهذا لايصح .

والتركيب ثابت في اللغة . لأن التركيب هو الذي يعطي اللغة شخصيتها في الاستعمال . ولهذا : لايجوز لمعاصر أن يخرج على هيئات التراكيب العربية كما لايجوز له أن يخرج على قواعد الاشتقاق اللغوي مثلا ، وهذا يعني أن المعاصرين يحذون حذو القدامى فيما يخص التراكيب من الأسلوب . وليس هذا عجزاً ، ولا دليلا على تخلف اللغة أو عدم نموها ، لأنه عنصر رئيسي في العناصر التي تحفظ للغة شخصيتها . وكل اللغات في العالم تحاول - بقواعدها - أن تثبت لغالبا على هيئات تراكيب مخصوصة . مثلا في الإنجليزية لا يجوز لك أن تستخدم تركيباً واحداً للاستفهام والخبر . ففي الاستفهام يسبق الفعل «is» الاسم بينما يسبقه الاسم في الخبر . وتبقى العربية أكثر مرونة في هيئات تراكيبها من الإنجليزية ، لما يوفره الإعراب من إمكانية التقديم والتأخير دون أن تفسد العلاقات كما عرفنا سابقاً .

أما التعبير فهو مجموعة الألفاظ التي رتبها في الاستعمال حسب ما تقتضيه هيئات التراكيب ويكون لها معنى معقول . ولهذا ، فهيئة التراكيب الواحدة تصلح لما لانهاية له من التعابير . ومن هنا فالتعابير متجددة ،

يجوز المحدثين أن يستخدموا منها ما لم يستخدمه القدامى كلما استجدت معان ، ونشأت لديهم أفكار . وبهذا : لايلزم المحدثين أن يحذوا حذو القدامى فيما يخص التعابير من الأسلوب ، بل يجب عليهم أن يتجاوزوا القدامى كلما كان لذلك داع من المعاني والأفكار .

أما الطريقة العامة فهي الأسلوب بمعناه الخاص . هي طريقة التصور العام الموضوع كله كيف يبدأه الكاتب وكيف يتمه وكيف يخوض فيه . هي طريقة تناول كل فكرة : أيهتم الكاتب بالتحليل أم التركيب ؟ أيهتم بالتفاصيل أم العموميات؟أتبرز الأشياء في ذهنه صوراً وأخيلة أم تبرز حقائق ووقائع؟ أينفعل بالموضوعات أم يتلقاها بعقله ؟ وإذا كان ينفعل فهل انفعاله عال أم محدود؟ وإذا كان يتلقاها بعقله ؟ أعقله دقيق التصور أم عام التصو ....إلى آخر ذلك من حالات النفس وصوور العقل المحتملة ، وهي حالات وصور لاحدود لها .

وكل كاتب يختلف في تفاصيل هذه الأمور عن سائر الكتاب .

ولهذا ، فلكل كاتب أسلوبه ، سواء أكان عربياً أم أجنبياً ، قديماً أم حديثاً . فمثلا ، أسلوب الجاحظ يختلف عن أسلوب أبي حيان التوحيدي وكلاهما يختلف في أسلوبه عن أسلوب ابن خلدون ، وأساليب هؤلاء الثلاثة تختلف عن أسلوب طه حسين أو العقاد ... الخ .

ولكل عصر أسلوبه ، لأن لكل عصر طابعه . وأسلوب العصر هو مجموعة الخصائص العامة المتمثلة في أساليب كتابه . مثلا أسلوب عصر الانحطاط المثقل بالمحسنات اللفظية والزخرفية البديعية لم يكن خصيصة من خصائص اللغة أو نقيصة فيها وإنما كان خصيصة عقلية لكتاب ذلك العصر بل نقيصة لتلك العقلية الفارغة التي تجمدت عند الشكليات ولم تستطع التعمق أو الغوص ، بدليل أن الأساليب لم تكن كذلك قبل هذا العصر ، ولم تعد مثله بعد هذا العصر أي في العصر الحديث .

ومع ذلك ، فاختلاف الأساليب لايناقض الفصاحة ، فقد يكون هناك أسلوبان متباعدان في الدرجة ، ومع ذلك ، فكلاهما فصيح . وقد يكون هناك أسلوبان متباعدان ويكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح . وبالمناسبة ، فأساليب عصور الانحطاط المثقلة بالزخرفة غير فصيحة برغم اهتمام تلك القرون بالالفة .

بهذا المفهوم : يحسن أن نقرر أن الأديب الحديث يجب أن يتجاوز في أسلوبه الأديب القديم ... وإلا عد نسخة ميتة عنه ، بل أن يتجاوز المعاصرين له كذلك ، لا على أساس أن يفوقهم بل على أساس أن

يختلف عنهم ، اختلاف شخصيته عن شخصية كل منهم .

وبعد : فلغتنا من أجود اللغات . يجب ألا نخجل من قول ذلك ، ولم يكن القدماء — على جهل — عندما اعتبروا أن العربية "توقيفية" لابمعنى أنها منزلة وإنما بمعنى أن الله تعالى الذي خلق الكون بحيث يكون التناسق كاملا بين كل جزئية فيه وسائر الجزئيات الأخرى ..... هيأ نفوس العرب لتفيض بهذه اللغة حسب الحالات والمناسبات لتكون هذه اللغة الخالدة التي تناسب خلود القرآن الكريم ، ولماذا لاتكون خالدة ، وقد مضى عليها ما يقرب من ألفي عام وهي تؤدي رسالتها حسب أصولها الأولى ، برغم ما أصاب أهلها من محن وما عانت من صعاب ، وبرغم الهجوم العنيف الذي شن عليهامن المستشرقين وتلامذتهم في العصر الحاضر؟

ومع ذلك ، فهناك « إشكالات » بسيطة ذكرناها يمكن معالجتها إذا توافر حسن النية وصحت العزيمة . وهي أمور لاتؤثر على جوهر اللغة ، ولا تحول دون استمرار الاتصال مع تراثنا العريق .

عمان — الأردن

المراجع :

١ — إبراهيم أنيس — اللغة العربية بين القومية والعالمية — دار المعارف القاهرة (١٩٧٠)

٢ — ابن جني ، أبو الفتح — سر صناعة الإعراب (تحقيق مصطفى السقا) — القاهرة ١٩٥٤

٣ — ابن فارس — الصاحبي (تحقيق مصطفى التويمي) — بيروت ١٩٦٤

٤ — عبد القادر الجرجاني — دلائل الإعجاز — مكتبة القاهرة ١٩٦١

1–Jacobson , Trends in phonological theory , Compenhagn 1975

2 –Sabarxtino Mascati : An introduction to the Comparative grammarof the Senitic Languages . wiesbaden 1974 .

* * *

اللاسببية واللاحتمية

زهير طحان

كنت في العدد الخامس « أيار » سنة ١٩٦٩ من مجلة العلوم اللبنانية قد نشرت مقالا بعنوان « تطور الفكر » تطرقت فيه إلى قانون السببية . كما بحثت هذا الموضوع بشكل موسع في المحاضرة التي ألقيتها في المركز الثقافي العربي بحلب في أواخر الستينات بعنوان « الحقيقة أبداً » وكذلك في كتابي المعد للطبع بعنوان « الضياع الفكري » . وأراني الآن أعود إلى هذا الموضوع نظراً لما أثارته اللاسببية واللاحتمية من نقاش على صفحات مجلة المعرفة بين كل من الأساتذة صفوان قدسي ، ومحمود منقذ الهاشمي ، وميخائيل عيد . وقد رأيت من متابعتي لما كتبوه أن الأستاذ ميخائيل عيد ينكر اللاسببية واللاحتمية إنكاراً كاملا . ويعتقد ان كل ظواهر الكون يحكمها قانون السببية .

إن ملخص رأي الفلاسفة في قانون السببية كما يشرحه « برتراندرسل » هو أن فكرة السببية عميقة الجذور في طريقة تعبيرنا القوي وفي ادراكنا الفطري للظواهر. فنحن عادة نقول عن الناس إنهم يشيدون المنازل ويعبدون الطرق عندما نريد أن نقول إن الناس سبب المنازل والطرق، أي مسببات لذلك السبب ، أو أن نرى حصاناً يجر عربة فتتحرك أو أن نجر حملا ثقيلا بحبل فيتحرك . كل هذه الأمثلة لأسباب ومسببات نراها طبيعية فلا نطالب بما يفسرها كأنما نحن على علم واضح بعلة الحدوث . هذه الأمثلة وغيرها وقرت في أذهاننا أن ثمة بين الحوادث ارتباطاً سببياً وأن هنالك من القوى ما يجعل شيئاً يحدث شيئاً .

هذه نظرتنا الفطرية إلى العالم وظواهره

إلا أن العالم أكثر تعقيداً مما يبدو. وحقيقة الأمر أن هنالك ضرباً من التتابع في الحوادث اعتدناه في غضون التجارب الماضية حتى اعتدنا توقع الحلقة اللاحقة إذا شهدنا الحلقة السابقة، فقد اعتدنا أن نرى ضربة الكرة بالعصا تتبعها حركة الكرة، فإذا ما شاهدنا بعد ذلك عصاً تضرب كرة توقعنا حركة الكرة كأنما بين الطرفين «ضرورة» تحتم أن يجيء اللاحق تابعاً للسابق.

وإذا أردنا أن نفهم كيف تتلاحق الحوادث، وكيف تتحرك الأجسام في الطبيعة دون حاجة إلى افتراض قوة تلزمها بذلك فلننظر – مثلا – إلى الأجرام السماوية منعكسة على سطح مرآة فسترى عندئذ صورها تتحرك في المرآة ولن يجد المرء في نفسه ما يميل به إلى افتراض قوة دافعة بين تلك الصور فعلى هذا النحو يجب أن نتصور أحداث وظواهر الطبيعة.

إذن يجب أن نستل «القوة» من القوانين الطبيعية لتحل مكانها مجرد الارتباط فما لوحظ مرتبطاً من الحوادث جعلناه قانوناً إذ أن الحوادث تحدث جماعات جماعات وكل مجموعة منها بينها ارتباط وهذا الارتباط بين مجموعة معينة من الأحداث هو الذي يجعل منها شيئاً معيناً.

والآن لنتساءل ما هو رأي العلماء المعاصرين في قانون السببية ؟.

كانت الفيزياء الكلاسيكية خلال القرن الماضي تدرس الظواهر في المقاييس البشرية، ويتم إدراك الأشياء بوساطة أعضاء الحس مباشرة أو بالأجهزة، وهذه الأجهزة كانت تحول المواضيع المدروسة إلى نتائج تجريبية واضحة المعالم ومعينة «كماً» ولولا ذلك لظل الإبهام والغموض يكتنف تلك الظواهر والأشياء ولبقيت وصفية غير كمية.

وتصورات الفيزياء الكلاسيكية متصلة بتلك الظواهر المدروسة في المقاييس البشرية ومناطة بالمناهج التجريبية المتبعة لذلك هي توافق حدسنا البشري وتناسبه.

أما ميزات الفيزياء الكلاسيكية فهي أن المكان فيها مطلق اقليدي متصل، والزمان مستقل عن المكان وهو متصل إتصالا حقيقياً. ويجري جرياناً منتظماً متجانساً وهذه الفيزياء تستطيع تعيين – بهذا التمثيل – مواقع الأجسام وحركاتها في المكان والزمان تعييناً دقيقاً صحيحاً. لذلك كانت تنادي بالحتمية وتعدها شرطاً لقيام العلم.

وكان العلم آنئذ موضوعياً غير ذاتي فهو يستطيع أن يدرس الأشياء الموضوعة للدرس ويعرف خواصها وصفاتها دون أن تتعلق نتائج الدراسة بذات المجرب أو بمنهجه. فهذه الصفات التي اتسمت بها الفيزياء الكلاسيكية طفقت منذ بداية

هذا القرن تتلاشى شيئاً فشيئاً وتضمحل حتى لم يبق منها شيء في الفيزياء الحديثة . ذلك أن العلم في تقدمه وتطوره قد وصل إلى حيز دقيق هو حيز الجوهر الفرد فلما ولج هذا المجال الدقيق اضطر أن يبدل كثيراً من اعتباراته القديمة الاتباعية وأن يستعيض عنها باعتبارات جديدة تلائم نوع التجارب التي يجربها وتناسب دقة المقادير التي يبحثها .

فعلى الرغم من توكد الانفصال في المادة وتحققه في الكهرباء فإن قوانين الميكانيك من جهة وقوانين الكهرباء من جهة أخرى لم يمسها تغيير حتى قيام الفيزيائي الألماني « ماكس بلانك » بدراسة إشعاع الجسم الأسود سنة / ١٩٠٠ م/ فكانت نظريته في ذلك ايذاناً بولادة نظرية الكم « الكونتا » ومرحلة أساسية في ظهور الفيزياء الحديثة . ونظرية الكم التي تختص بالذرات الفردية « الالكترونات» مازالت في تقدم سريع وهي على الأرجح مازالت بعيدة عن شكلها النهائي وقد اضحت بفضل « هيزنبرغ » و « شرودنجر » ومن تبعهم أكثر إثارة للقلق من أية نظرية أخرى لأنها جعلت علم الفيزياء أكثر اضطراباً وتشتتاً . فقد أبانت عن احتمال أن قانون السببية أو العلية لايمكن الاعتماد عليه في تفسير عمل الجسيمات الدقيقة .

وجاءت النظرية النسبية فأجرت تبديلا جسيماً في تصوراتنا القديمة للزمان والمكان فأضحى الزمان في هذه النظرية يقترن بشكل عام بالمكان ذي الأبعاد الثلاثة فأصبحا مرتبطين معاً يؤلفان عالماً ذا أربعة أبعاد وهو الزمكان لاينشتين فلكل مراقب زمان ومكان خاصان به ، مناطان بسرعته وطبعاً كان من نتائج ظهور النسبية زوال التجرد والموضوعية اللذين كانا يعتبران من أهم صفات العلم فيما مضى . لقد أعطت النسبية للمراقب أهمية كبيرة لأن سرعته أو سكونه يغيران في نتائج القياس مع أن نتائج القياس كانت في الفيزياء الكلاسيكية مستقلة عن سرعة المراقب ، على أن النظرية النسبية مافتئت توكد امكان تعيين مواقع الأجسام المتحركة وسرعتها بالضبط لذلك بقيت تقول بالحتمية خلافاً لنظرية الكم « الكوانتا » .

إذن لنتساءل لماذا أفضت نظرية الكم « الكوانتا » إلى القول باللاحتمية .

لما أصبح مجال بحث العلماء الجوهر الفرد وأجزاء الذرة وبدأوا يفحصون الجسيمات الدقيقة وحركاتها حيث تسيطر الكوانتا وجدوا أنفسهم لا يستطيعون أن يزيدوا في دقة توقعهم ويمعنوا في جودته إذا زادوا دقة ملاحظتهم وضبط اجهزتهم والفوا أنفسهم في خاتمة مكافهم أنه

لا يمكنهم أن يزيدوا معاً في تدقيق القياسات دون أن تزيد الدقة في هذا القياس مقدار الخطأ المرتكب في القياس الآخر ، أي وجدوا أنفسهم ماثلين أمام بعض النتائج الأساسية لعلاقة الارتياب ، وهذا ماحدا بالعالم الفيزيائي « هيزنبرغ » أن ينادي بمبدأ اللاحتمية أو عدم التحديد .وملخص رأيه أنه من المستحيل أن نحدد على نحو دقيق كلا من مكان الدقيقة وعزمها ، فهناك قدر من الخطأ المحتمل في الحالتين وحاصل ضرب الخطأين ثابت (ثابت بلانك) ومعنى ذلك أننا كلما زدنا دقة في تحديد أحدهما زدنا بعداً عنها في تحديد الآخر والعكس بالعكس .

وثمة أمر على جانب عظيم من الأهمية نشأ عن اللاحتمية وهو مبدأ الاشتباه أو عدم التفريق بين الجسيمات الفردية المفحوصة في الميكروفيزياء وزوال فرديتها عنها . فمثلا إذا كان لدينا جسيمات في مكان واحد ورغبنا في أن نتتبع سير أحدهما اختلط علينا الأمر بينهما ولم يعد بمقدورنا تمييز أحدهما عن الآخر ولتوضيح هذه الفكرة لنستعر المثال الذي أورده « لويس دوبروي » في كتابه « المتصل والمنفصل في الفيزياء الحديثة » لنفرض أننا كنا نراقب في شارع ما توأمين من الناس متشابهين يمثلان لنا كهربين وكل منهما يسير بعيداً عن الآخر وفي جهة تختلف عن جهة الآخر فولجا داراً أي بمعنى غدوا متجاورين ، وبعد خروجهما منها ، سيتعذر علينا حينئذ تفريق أحدهما عن الآخر . وهذا حال الجسيمات أيضاً ، إذن أن مبدأ عدم التحديد أو اللاحتمية يتبعه الاشتباه أو اللاتمايز وتزول الفردية من الكهارب .

وتوجد في فيزياء الكوانتا أمثلة كثيرة توضح معنى اللاحتمية كالمثال الذي أورده « لويس دوبروي » في كتابه السالف الذكر .

لو أتينا بجهاز قاذف لكهارب وجعلنا هذه الكهارب تصدم سطح بلورة من البلورات ووضعنا تجاهها تقريباً حاجزاً مطلياً بمادة متلألئة فترد الكهارب إلى سطح البلورة وتنتثر به وكلما وقع كهرب على الحاجز تلألأ موقعه عليه وإذا كان القذف بطيئاً استرسل التلألؤ حيناً بعد حين إلا أنه يمتنع علينا أن نحزر كل مرة في أية نقطة سوف يسقط الكهرب المنتثر على الحاجز ليحصل التلألؤ وكل مايمكن عمله هو حساب مقدار الاحتمال لتلألئ نقطة من نقاط الحاجز أو غيرها . والجدير بالذكر أن بعض مناطق الحاجز سيكون مقدار الاحتمال فيها صفراً لخروجهما عن منطقة التلألؤ وأن امتناع التوقع في هذه التجربة عبارة عن شكل من أشكال اللاحتمية في الميكروفيزياء .

ولنضرب مثلا آخر على اللاحتمية فلو أخذنا قطعة من اليورانيوم ٢٣٥ القابل للتفجير فإذا كانت القطعة صغيرة يكون احتمال تفجيرها بعيداً جداً . أما القطعة الكبيرة فعلى العكس يحتمل جداً أن تتفجر . . فما هو المقياس في الحجم الذي يفصل بين الحالة الأولى والأخيرة ؟ . لا يمكن الإجابة على هذا السؤال دون اللجوء إلى مبدأ اللاحتمية أو عدم التحديد . أو لو أخذنا قطعة معينة من عنصر البلوتونيوم المكون صناعياً متخذين الحيطة في حجمها حتى لا تزيد عن الحد اللازم ، نحن نعلم أن أكثر من نصف الكتلة سوف يتحلل عن طريق الاشعاع الذري في خمسة وعشرين الف سنة بيد أننا نجهل أي نصف يكون ولا نستطيع أن نحكم على أي جزء . وهل سوف يقع في النصف المتحلل أو في النصف الباقي ، فليس هناك قوانين في علم الطبيعة تهدينا لذلك . بل لا يمكن لها أن توجد . هذه هي النقطة المحيرة ، فقد ثبت أنه لا يمكن لأي نظرية سببية أن تتنبأ بذلك دون الاخلال ببعض الحقائق الثابتة المعروفة .

ان هذه الأمثلة وغيرها الموجودة في الميكروفيزياء حدت بالعلماء أن ينادوا بمبدأ عدم التحديد أو اللاحتمية . ولكن ما هو المقصود على وجه الدقة باللاحتمية ؟ ؟

يجيب معظم العلماء على هذا السؤال بقولهم أن اللاحتمية في الفيزياء الحديثة والتي يتزعمها « ثابت بلانك » هي لا حتمية صميمية ومهما أمعنا دقة في الحساب وحاولنا تحسين وسائل البحث وتطويرها فلن يكون بمقدورنا الغاء اللاحتمية أو تغيرها إلا إذا طرأ تبديل عام وتغيير شامل لكافة مفاهيمنا العلمية الحاضرة ولمناهج البحث وأدوات القياس المعتمدة وللإعتبارات التي نرتكز عليها .

بعد إستعراض آراء القائلين باللاسببية أو اللاعلية وآراء القائلين باللاحتمية أرى أن رأي الفريقين على صواب فاللاسببية موجودة في المادة وكذلك اللاحتمية . ففي مثال التلألؤ نلاحظ أنه حينما نطلق من جهاز قاذف الكهارب على الحاجز المطلي بمادة متلألئة كهارباً فهي تنتثر عليه بصورة عشوائية بحيث يتعذر علينا توقع مكان اصطدام الكهرب بالحاجز . فكهرب ينطلق إلى يمين الحاجز أو وسطه ، وآخر ينطلق إلى شماله . . أو إلى أعلاه أو إلى أسفله وحتى إلى خارجه ، فهذا يؤكد الاعتقاد باللاسببية لأن الكهرب ينتثر بحرية دونما وجود قانون يحدد مساره

أما بالنسبة إلى دقة القياس ومبدأ الإشتباه وعدم التمييز حينما نعجز عن التحديد بصورة دقيقة مكان الكهرب وعزمه وظهور خطأ محتمل في الحالتين وحاصل ضرب الخطأين « ثابت بلانك » لقصور وسائل البحث وأجهزة القياس لدينا وضعف منهج المراقب واعتباراته فهذا يجعلنا أيضاً نقر باللاحتمية . إذن فبدأ اللاسببية ومبدأ اللاحتمية معاً يحكمان عالم المادة، وإذا كنا نحن أصدقاء أوفياء للمادية الديالكتيكية فإن صداقتنا للحق أقوى وأوفى .

آفـــــاق

كلمات في الغابة المكيفة الهواء

خلدون الشمعة

فن النفاق

في أمسية باردة من أمسيات شهر شباط من عام مضى ، وفي ميدان بيكاديللي بمدينة لندن بالذات ، كان الثلج يهطل نجوماً نجوماً ، وكانت إشعاعات الثلج البيضاء تختلط بشعاعات المصابيح الصفراء المنتشرة على جانبي الطريق . وكانت تلك الغمامة الرصاصية اللون تنتشر على طول السماء الشاهقة الارتفاع أشبه شيء بغطاء من اللباد يحجب المدينة عن العالم.

في تلك الأمسية كنت أسير مسرعاً في الطريق المؤدي إلى ميدان بيكاديللي . وكانت ياقة معطفي مرفوعة إلى أعلى ، وإلى جانبي رجل انكليزي يحب أن يصف نفسه بأنه دودة كتب نشيطة .

وليعذرني القارىء إذا كنت قدأ طلت الوصف . فالواقع ان الموضوع الذي أنا بصدد الحديث عنه جزء لايتجزأ من ذلك الجو الرمادي القاتم الذي بدأت به خواطري هذه .

كنت كما قلت قبل قليل أسير مسرعاً ، وبين الفينة والفينة أوجه سؤالاً عابراً إلى ذلك الانكليزي المفرط في الطول والذي كنت احتاج

إلى رفع رأسي إليه كلما هممت بالكلام . وفجأة توقف صاحبي عن المسير وهو يشير بإصبعه إلى رجل كان يترنح غير عابيء بستار الثلج الكثيف الذي كان يغمره من قمة رأسه إلى أخمص قدميه قائلاً :

— هذا الرجل ثمل من كثرة الشراب . أتراهن .؟

— ربما . قد يكون ثملاً وقد لايكون . إن الأمر لايعنيني في شيء .

— لنتبعه خطوة قبل أن يبتلعه الزحام .

— لماذا نتبعه . ؟

— إلحق بي .. أسرع . سوف أخبرك بالسبب .

— حسناً .. ولكن إشرح لي الأمر بسرعة .

— هذا الرجل الثمل الذي يسير متعثراً هو الكاتب الارلندي الشهير (برندن بيهن) .

. Brendan Behan

— لم أسمع به من قبل .

— إنه من أكبر الهجّائين في إرلندا .. الهجّائين الذين مازالوا يعلنون الحرب على انكلترا .

— لم أكن أعلم ان ثمة كتاباً إرلنديين يتخذون مثل هذه الموقف ، خصوصاً وان معاهدة (١٩٢١) التي نالت إرلندا بموجبها الاستقلال ، قد أصبحت قديمة جداً . كلا لم أنس هجمات الجيش الجمهوري الإرلندي على شمال إرلندا لاسترجاعها من انكلترا وضمها إلى الوطن الأم ، الجمهورية . ولكن تلك الهجمات لم تكن مدعومة بجهاز جاد من الكتاب.

— برندن بيهن هذا صاحب أشهر رواية معاصرة في إرلندا ، واسمها (صبي الملجأ) . كما ان مسرحيته الشهيرة المسماة (الرجل الغريب) قد أخرجت في السينما وما يزال قراؤها ومشاهدوها يزدادون عاماً بعد عام .

وفجأة توقف صاحبي عن الكلام وهو يستحثني على المسير ، فيما كانت أسناني تصطك من شدة البرد ، ثم قال بسرعة :

— إذا أردت أن تتحدث معه فسوف تصادف شخصية من أغرب الشخصيات في حياتنا المعاصرة . لقد عمل دهاناً لفترة طويلة من حياته . كما عمل منظفاً للشارع . وأخيراً قام بارتكاب حماقة ليدخل السجن هنا في انكلترا ، وذلك لكي يتسنى له كتابة مسرحيته الشهيرة « الرجل الغريب » . هل تتابع ما أقول .؟..

— ها أنذا أفعل أكثر من أي وقت مضى .

— أما الكتاب الذي صفع فيه (برندن بيهن) انكلترا فهو كتابه الأخير : جزيرة (برندن بيهن) .

— آمل أن الصفعة لم تكن قوية جداً .

— وفر سخريتك لموضع آخر واستمع إلى بقية القصة .

— حسناً .. شرط أن تكف عن مطاردة هذا الرجل الثمل .

— أريدك أن تراه عن كثب . إنه شخصية غامضة جداً . يكاد لايفيق من السكر إطلاقاً .

لنعد إلى كتابه (جزيرة برندن بيهن) . إنه كتاب يحكي قصة إرلندا وتقاليدها بلغة تحمل نكهة الشعب الجميلة . ثم إنه لايتورع عن مهاجمة رجال الدين هناك عن طريق رواية قصص تنال من سمعتهم . وأما موضع الصفعة فهو يقع في النصف الثاني من الكتاب .

إن نصف الكتاب يتحدث عن الاحتلال البريطاني الطويل للجزيرة الإرلندية ، ويصل في صراحته إلى ذكر حادثة مريعة لاتشرف سمعتنا في انكلترا على الإطلاق .

— وهل بقيت لكم سمعة في مكان على الأرض ؟ .

ــ لاتسخر مني فقد تطوعت لإخبارك عن هذه القاذورات من تلقاء نفسي . وهذا موقف أشكر عليه .

ــ بالطبع يجب ألا يساورك الشك من هذه الناحية

ــ في عهد الملكة فيكتوريا حدثت المجاعة في إرلندا ، المجاعة التي حصدت أكثر من نصف سكان هذه الجزيرة الصغيرة دفعة واحدة .

ــ وماذا كان موقف صاحبة الجلالة .؟.

ــ إنني لفي غاية الخجل من ذلك . دعني اعترف . رغم انني لم أقترف خطأ ما . الآباء يأكلون الحصرم والأبناء ..

ــ أكمل القصة من فضلك .

ــ حين ورد نبأ المجاعة إلى صاحبة الجلالة الملكة أصدرت أمرها إلى الأسطول لكي يقوم بضرب حصار حول إرلندا

ــ وما فائدة الحصار أوقات المجاعة ؟

ــ كان المهاجرون الإرلنديون في القارة الأمريكية قد هرعوا إلى إرسال كميات كبرى من الأغذية إلى أقربائهم في إرلندا . ولذلك كان لابد من ضرب الحصار . وقد تسأل عن السبب بينما هو واضح كل الوضوح . كانت حكومة صاحبة الجلالة تريد مساعدة المجاعة ولكنها لم تكن تريد مساعدة الجائعين . وقد كانت هذه المجاعة مناسبة لها من أجل التخلص من أكبر عدد من السكان دون أن تشن عليهم حرباً نظامية . ولماذا الحرب ؟.

ــ هل انتهيت من سرد الحوادث التي تسميها صفعة على خد انكلترا الجميل من ذلك الكاتب الإرلندي المسكين الذي تراهن انه ثمل دائماً ؟

ــ لم أنته بعد . فقد أصدرت حكومة صاحبة الجلالة إمعاناً في

السخرية قراراً بتخصيص مصروفات كلاب القصر مدة يوم واحد ، كتبرع منها لمنكوبي المجاعة .

— وهل ورد كل ذلك في الكتاب . ؟

— طبعاً ولماذا أرويه إن لم يكن قد حدث .

— وهل يباع الكتاب هنا ؟

— بالتأكيد إنه من إصدار دار انكليزية للنشر .

— تهنئتي لكم بإتقانكم لفن النفاق .

— تعودت ألا أكترث للسباب . والآن أسرع لتتحدث مع الرجل :

(ولد برندن بيهن عام (١٩٢٣) في دبلن عاصمة إرلندا . وتوفي في عام (١٩٦٤) وهو يقوم بجولة في الولايات المتحدة . وقد أعد (صموئيل بيكيت) عرضاً مسرحياً عن حياته يعرض الآن على أحد المسارح في لندن بعنوان : (الشمروخ) The Shamrock والكلمةاسم نبتة خضراء تستخدم شعاراً للجمهوريين الإرلنديين) .

نبي البراءة العنيفة

في مطلع عام (١٩١٦) التقى الناشر الأمريكي (الفرد نوبف) بنبي البراءة العنيفة (جبران خليل جبران) . كان هـذا اللقاء بمثابة بداية طيبة جداً لقصة تستعاد فصولها اليوم كرد فعل طبيعي على الرواج المنقطع النظير الذي تلاقيه مؤلفاته، وبخاصة كتابه (النبي) الذي ألفه باللغة الانكليزية . ففي أعقاب انقضاء مايقرب من نصف قرن على هذا اللقاء ، بدا ان القصة مازال في بدايتها بعد .

كان اللقاء في مقهى (غرينيتش فيليج) . ولم يكن الناشر قد سمع باسم (جبران) على الاطلاق . إلا أنه انسجاماً مع رغبته في اكتساب كتاب جدد سارع إلى نشر ثلاثة كتب له في غضون أربع

سنوات فقط . ولم تلق هذه المغامرة أي حظ من النجاح . غير ان كتاب النبي الذي صدر في عام (١٩٢٣) استطاع أن ينفرد من دون الكتب الأخرى بقدر معين من الانتباه والتقدير . فقد أفلح الناشر في بيع (١١٥٩) نسخة من أصل ألفي نسخة جازف بطبعها للمرة الأولى. ولدهشة الناشر الكبرى ، قرر على الفور القيام بمضاعفة هذا العدد في طبعة العام الذي أعقب العام الذي ظهر فيه الكتاب . ولم تلبث حماسته ان ازدادت ضراوة فضاعف العدد مرة أخرى في الطبعة الثالثة .

ومنذ ذلك التاريخ شهد كتاب (النبي) رواجاً لا يمكن تصوره . فقد ارتفع عدد النسخ المباعة من (١٢،٠٠٠) نسخة في عام (١٩٣٥) إلى (١١١،٠٠٠) نسخة في عام (١٩٦١) . وقفز فجأة في العام الماضي حتى وصل إلى ما ينوف على ربع مليون نسخة .

ولم تنته القصة عند هذا الحد . فقد طبع من الكتاب ما لا يقل عن مليوني نسخة . رغبة في تلبية متطلبات موجة الاستهلاك التي بلغت وسطياً خمسة آلاف نسخة في الأسبوع الواحد . وهذا يعني ببساطة ان ثمة سراً يكمن وراء الأمر . ترى ما هو هذا السر . ؟

انسجاماً مع صعود نجم (جبران) المفاجيء ، قرر الناشر أن يقوم بعملية كبرى تستهدف كسب المزيد من الدعاية لنبي جبران . إلا ان النتيجة كانت محيرة إلى حد يبعث على التساؤل والذهول . فقد هبط معدل رواج الكتاب فجأة ، فسارع الناشر إلى العودة إلى وسائله الطبيعية القديمة . لم يعد يحمل الكتاب أكثر مما فيه ، وإنما قام بإصدار ثلاث طبعات من الكتاب زود اثنتين منها بعدد من لوحات جبران التي تجنح نحو « العري المثالي » . وبذلك استطاع أن يحافظ على معدل رواج الكتاب الطبيعي . غير ان السؤال الغامض ظل غامضاً : من الذي يشتري الكتاب . ؟ . من يهتم بجبران في القرن العشرين . ؟ . لماذا

برز الاهتمام به على هذا النحو المفاجيء . . ؟

إن نوبف ، الناشر ، يستطيع أن يخمن لا أكثر . إنه عاجز عن الجزم بشيء . إنه يقول أنه لابد أن في الأمر عبادة وتكريساً لجبران . . وبسبب عدم عثوره على خمسة أشخاص من قراء جبران ، فهو يؤكد ان هذه العبادة لابد أن تكون ذات طقوس سرية . ولكن هل هذا من طبيعة جبران في شيء

لقد كان جبران عدواً لدوداً للمعتقدات المتوارثة ؛ وكان يرى ان الانسان يأتي أولاً وقبل كل شيء . .

وهكذا كان (نبي) جبران . إن (نبي) جبران أو (المصطفى) على وشك الرحيل بعيداً . لقد مكث أكثر من عشرة أعوام . ولذلك يتدافع الفلاحون البسطاء نحوه ، يطرحون عليه الأسئلة الكثيرة حول الحب والفرح والحزن والحرية والألم والعطاء والعمل . إنهم يلحفون في السؤال عن الإنسان وعن مشكلاته في هذا العالم . فكيف يتصرف (المصطفى) . . ؟

الأبدية والمرآة

إن المصطفى صوفي إلى أبعد الحدود . فهو يرى ان العمل حب مرئي ، وان الفرح والمسرة حزن غير مقنع ، وان الجمال أبدية تحدق بنفسها في المرآة . غير ان الإنسان هو الأبدية والمرآة معاً .

بهذه الروح الطقسية ، الروح التي تشبه موسيقى جناز حزين ، استطاع جبران أن يقتحم عزلة الملايين من قراء الانكليزية . ذلك انه يمكن أن يعتبر من أكثر الكتاب قدرة على النفاذ والتأثير في زمن يبحث فيه الناس عن الراحة والعزاء والخلاص . إن عشرات النسخ تباع من (النبي) عندما تحدث أزمة ما ، عندما يموت إنسان . ولكن الأمر لايقتصر على هذا الحد . إن هذا الكتاب الذي يتميز بنزعة التحدي قد انتشر في

أوساط الشبان الذين يحتاجون إلى روحه التشوية رغبة في التأكيد على الذات والشعور بالزهو والقدرة على اجتذاب الجنس الآخر . وقد أدركت مجلسة Seventeen الأمريكية هذا الأمر ، فألحت إلى رأي إحدى الفتيات التي وصفته بأنه : «كتاب ينمي الضمائر ويستعيد الطاقة للأرواح المتعبة

وبكلمة واحدة ، يبدو أن النبي قد استطاع اقتراح فلسفة ما ديانة غامضة ، عزاء للذين يعتقدون ان الاعتقاد شعور غامض .

والواقع ان الصوفية لم تتخلل أدب (جبران) فقط ، وإنما تركت بصمات أصابعها على حياته أيضاً . فقد كان وهو لما يزل في الرابعة من العمر فقط ، ينتظر سقوط أوراق الأشجار في قريته « بشري » . . انتظار نبي مشحوناً بالصبر . واستمرت نزعته الصوفية في السيطرة عليه حتى توطدت في نهاية الأمر لدى إقامته لمعرضه الأول في الولايات المتحدة ، حيث بدت رسومه مزيجاً من (وليم بليك) و (ماكسفيلد باريش) .

النبي الروحي وأقرباؤه الماديون

وكان جبران يترك أثراً روحياً عميقاً على النساء . حتى أدى الأمر بزوجة أحد صانعي المجوهرات في مانهاتن ، وهي من اللواتي تبادل جبران الرسائل معهن ، إلى التوصية بأن تدفن رسائل جبران معها في القبر

كما أن الشاعرة (بربارة يونغ) بقيت وفية له ، تقوم على خدمته حتى يوم وفاته بالسرطان عام (١٩٣١) عن عمر لم يتجاوز الثامنة والأربعين .

غير أن جبران لم يستطع أن يحصد شيئاً مما زرعه أيام كان يافعاً ، فقد توفي في سن مبكرة جداً . . وترك كل مايملكه وما تدره الكتب إلى بشري ، مسقط رأسه الذي أحبه حتى آخر لحظة في حياته . فبعد أن أرسل جثمانه إلى بشري بسنوات ، بدأ حصاد أدبه الحقيقي يزداد مع مرور الأيام حتى بلغ مؤخراً مبلغاً ينوف على مليون دولار ، ويزداد مالايقل عن مائة ألف دولار كل عام .

وقد سبب هذا المبلغ الكبير نوعاً من الحرج ، ذلك ان جبران لم يذكر في وصيته أحداً غير مسقط رأسه (بشري) . . فتألفت لجنة للتصرف بهذه الثروة المفاجئة ، ومحاولة توزيعها وفق برنامج حـــافـــل .

غير أن هذا ليس كل شيء . فالواقع ان حكاية رد الاعتبار المادي لجبران ، الحكاية التي جاءت متأخرة إلى الحد الذي حرم جبران من التمتع بجانب من ثمارها ، ليست خاتمة كل الحكايا . فقد كانت براءة هذا النبي التي تميزت أكثر ماتميزت بالعنف والمثالية والتصميم ، سبباً في اندلاع حرب طويلة الأمد في عدد من محاكم (بوسطن) حيث كانت تقيم امرأة تدعى (ماريانا) .

لقد نسي جـبران شقيقته (ماريانا) وترك كل مايملكه إلى (بشري) . . مسقط رأسه . ذلك أنه كان يرى أن مسقط رأسه فقط ، يستحق من دون العالم بأكمله أن يرث حصاده الذي ينمو عاماً بعد عام . إلا ان القسم الأعظم من هذه الثروة مايزال موضوع تسويات في حرب طويلة في المحاكم . وهكذا تتكرر الحكاية : يموت النبي الروحي بالسرطان فيشرع أقرباؤه الماديون في خوض حرب غير مقدسة .

* * *

المسابقة الجديدة

لمكتب تنسيق التعريب في مجال اللغة العربية وآدابها

دأب مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي على تنظيم مسابقات سنوية في موضوعات تتعلق باختصاصه ، توزع فيها جوائز نقدية باسم كل دولة عربية . وكان موضوع المسابقتين (الأولى والثانية) عن سنتي (١٩٧١ — ١٩٧٢) حول (تقديم مخطوط غميس مستوفى الشرح والتعليق أو بحث جديد حول اللغة العربية) ، وقد تبنت المملكة المغربية المسابقة الأولى وتبنت دولة الكويت المسابقة الثانية .

ويتعلق موضوع المسابقة (الثالثة) لسنة (٧٢ — ١٩٧٣) ، التي تفضلت المملكة العربية السعودية بتمويلها حول (وضع معجم حول الدراسات القرآنية والحديثية) .

أما موضوع المسابقة (الرابعة) لسنة (٧٤ — ١٩٧٥) التي مولت من طرف المملكة العربية السعودية أيضاً فقد كان حول (تقديم دراسة قرآنية أو من السنة النبوية) .

ونظراً للاقبال الكبير والنجاح الباهر الذي وجدته هذه المسابقات لدى كافة المثقفين والباحثين في العالمين العربي والاسلامي ، فقد قرر المكتب الاستمرار في تنظيم مثل هذه المسابقات العلمية الهادفة ، خدمة للثقافة العربية والدين الاسلامي الحنيف .

وهكذا فان المكتب عازم على تنظيم مسابقة (خامسة) لسنة (٧٧ — ١٩٧٨) ، تفضلت اللجنة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة بالجمهورية العربية الليبية بتمويلها بمبلغ (٤٠٠٠ دولار أمريكي) أي ما يعادل تقريباً (١٨٠٠٠ درهم مغربي) ، وذلك لتغطية الجوائز الأربع التي ستمنح للابحاث الفائزة ،

وستكون وفقاً لرغبة اللجنة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة الليبية التي اتفق المكتب معها على تخصيص هذه المسابقة لموضوع يتطرق لمجال اللغة العربية وآدابها ، وذلك بتناول أحد الموضوعين الآتيين :

١ – مخطوط في اللغة العربية (لم يسبق نشره) له قيمة علمية في دفع حركة التطور اللغوي المعاصرة (تحقيق ودراسة) .

٢ – دراسة بيانية (لم يسبق نشرها) عن أسلوب الاستعارة في الكتابة الأدبية (تنظير وتطبيق) .

ويشترط في التقدم لهذه المسابقة مراعاة ما يلي :

أ – أن لا تقل الدراسة عن مائة وخمسين صفحة (١٥٠) من الحجم المتوسط .

ب – يجوز اشتراك أكثر من شخص في البحث الواحد ، وفي هذه الحالة تقسم الجائزة بالتساوي بين المشتركين .

ج – يرسل البحث (في نسختين) إلى مقر مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي –١٠ زنقة انكولا ص.ب ٢٩٠ – الرباط – المملكة المغربية .

د – تتألف لجنة التحكيم في هذه المسابقة من أعضاء تختارهم اللجنة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة في الجمهورية العربية الليبية .

ﻫ – تقبل الوثائق والبحوث ابتداء من فاتح فبراير (شباط – ١٩٧٧) إلى نهاية يناير (كانون الثاني – ١٩٧٨) .